

СУЧАСНІСТЬ

ЛИСТОПАД 1991 — Ч. 11 (367)

УКРАЇНСЬКІ ПИСЬМЕННИЦІ ВІД ЛУГАНСЬКА
ДО ПРЯШЕВА І ТОРОНТА

Ліна Костенко: ІСТОРИЧНА ПАТОГЕНЕЗА
УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

В. Попович: ОЛЕКСАНДЕР АРХИПЕНКО

М. Лупул: УКРАЇНЦІ В УКРАЇНІ, МИНУЛЕ,
ТЕПЕРІШНЄ І МАЙБУТНЄ

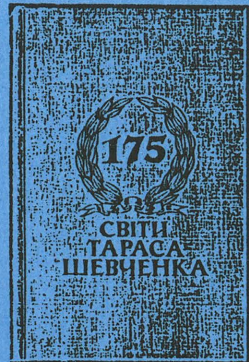
ISSN 0585-8364

НАЙНОВІШЕ З БІБЛІОТЕКИ ПРОЛОГУ І СУЧАСНОСТІ

* СВІТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Редактори: *Лариса М. Л. Залеська-Онишкевич, Л. Рудницький, Б. Певний, Т. Гунчак.*
Передня стаття Ю. Шевельова.

Нью-Йорк—Париж—Сідней—Торонто—Львів: Записки Наукового товариства імени Шевченка (Філологічна секція, т. 214), Бібліотека Прологу і Сучасності (ч. 191.4), 1991, VIII+488 стор.; у твердій, оформленій Б. Певним обкладинці; наклад: 2.000.
Ціна: 29,95 ам. доларів (із пересилкою)



Наша найновіша публікація — спільне видання Прологу та Наукового товариства імени Шевченка (США), зготоване до друку головно членами редакції журналу «Сучасність». Цей збірник до справ шевченкознавства містить праці, більшість яких "... були зачитані на кількох останніх шевченківських конференціях [організатори: НТШ, Українська Академія Наук у США, Український науковий інститут Гарвардського університету]. Деякі з них були надруковані у шевченківських числах журналу «Сучасність»...". До пропонованого читачам збірника ввійшли ілюстрації, покажчик імен, додатки.

* Люба Комар: ПРОЦЕС 59-И

1991, 75 стор., 2 вид.; безкислотний папір ISBN 0-9628724-1-5
Ціна: 5,00 ам. доларів

Спогад підсудної з розправи в Львові "караючою рукою радянського правосуддя" 17-19 січня 1941 над 59 молодими українцями, членами Організації українських націоналістів. Авторка дає перебіг політичного процесу, описує ув'язнення, транспорт на схід і втечу з тюрми в Бердичеві.

* ДРУГІ ВСЕУКРАЇНСЬКІ ЗБОРИ НАРОДНОГО РУХУ УКРАЇНИ 25-28 жовтня 1990. Документи

1991, 74 стор., набір з України; безкислотний папір ISBN 0-9628724-0-7
Ціна: 8,00 ам. доларів

Збірка документів, яку зготовили до друку в Секретаріаті Руху, містить за розділами офіційні документи, прийняті на з'їзді в Києві.

Замовлення на публікації В-ва Пролог висилати на адреси:

В Європі:

Sučasnist / Mr. T. Kuzio
74 Nibthwaite Road
Narrow, Middx. HA1 1TG

У всіх інших країнах:

Sučasnist / Mr. Y. Smyk
744 Broad St., Suite 1116
Newark, NJ 07102-3892

Tel.: (201) 622-0545 Fax: (201) 622-1933

СУЧАСНІСТЬ

ЛІТЕРАТУРА, МИСТЕЦТВО, СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

ЛИСТОПАД 1991

Ч. 11 (367)

РІК ВИДАННЯ ТРИДЦЯТЬ ПЕРШИЙ

НЬЮАРК (НЬЮ-ДЖЕРЗІ)

«SUČASNIST» — NOVEMBER 1991

744 BROAD ST., SUITE 1116

NEWARK, NJ 07102-3892

Редакція:

Тарас Гунчак, *головний редактор*
Лариса Онишкевич, *література*
Богдан Певний, *мистецтво*
Наталія Енеску, *технічний редактор*

Редакційна рада:

Марта Богачевська-Хом'як, Юрій Божик, Вольфрам Бургардт, Василь Витвицький, Роман Ільницький, Всеволод Ісаїв, Анатоль Камінський, Анджей С. Камінський, Ізраїль Клейнер, Іван Кошелівець, Юрій Луцький, Василь Маркус, Джеймз Мейс, Кирило Митрович, Богдан Нагайло, Володимир Нагірний, Ліда Палій, Мирослав Прокоп, Роман Рахманний, Ярослав Розумний, Богдан Рубчак, Франк Сисин, Роман Сольчаник, Данило Гусар-Струк.

Усі матеріали до редакції *Сучасности* просимо надсилати на адресу:

Sučasnist
744 Broad St., Suite 1116
Newark, NJ 07102-3892

Телефон редакції: (201) 622-0545 Fax: (201) 622-1933

Редакція не приймає матеріалів, не підписаних автором, і застерігає за собою право скорочувати статті й правити мову.

Видавництва та авторів просимо прислати по два примірники нових публікацій до рецензії.

Статті, підписані авторами, висловлюють їх власні погляди, а не погляди редакції.

Усі права застережені. Передруки матеріалів з України дозволені за поданням джерела. Передруки і переклади дозволені тільки за згодою автора й Видавництва Пролог.

Видає: Prolog Research and Publishing Corporation

744 Broad St., Suite 1115-1116
Newark, NJ 07102-3892

Tel.: (201) 622-0542

Fax: (201) 622-1933

Telex: 9102400276

EasyLink: 6294-6394

SUČASNIST (ISSN 0585-8364) established in 1961, is published monthly except July and August which is published as a combined issue. The annual subscription is \$60 (US). Sučasnist is published by Prolog Research and Publishing Corporation, 744 Broad Street, Suite 1115/16, Newark, New Jersey 07102-3892 USA. Second Class postage paid at Newark, New Jersey.

POSTMASTER: Send address changes to Sučasnist, 744 Broad Street, Suite 1115/16, Newark, New Jersey 07102-3892.

Зміст

ЛІТЕРАТУРА

- 5 *Антоніна Цвид*: Знак вогню.
7 *Ірина Вовк*: Ольга; Молитва.
9 *Валентина Павленко*: Зі збірки "Третє крило".
10 *Ганна Гайворонська*: Циганська ніч; Прийди, Україно.
13 *Ярина Тудоровецька*: Із циклу "Щоденник".
15 *Софія Майданська*: Про дівчинку, яка малювала на піску.
31 *Ліда Палій*: Терпилівка.
34 *Ліна Костенко*: Історична патогенеза української драми.
45 *Валентина Громова*: Критик Маргарита Малиновська.
50 *Михайло Мушинка*: Перервана пісня Ганни Коцури.

МИСТЕЦТВО

- 59 *Володимир Попович*: Олександр Архипенко.
74 *Ольга Красильникова*: Українська сценографія і традиції народного мистецтва.

ІСТОРИЯ І СУЧАСНІСТЬ

- 90 *Манолій Лупул*: Українці в Україні, минуле, теперішнє і майбутнє.
106 *Дмитро Павличко*: Про концепцію нової Конституції України.

НА АКТУАЛЬНІ ТЕМИ

- 109 *Олександр Гончаренко*: Національна безпека

ДИСКУСІЇ, РОЗМОВИ

- 121 «Ми повинні зрозуміти всю силу політичної боротьби». Розмову з Володимиром Гриньовим провів *Тарас Гунчак*.
- 125 До наших читачів.

РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

- 126 Павло Тичина. ЗІБРАННЯ ТВОРІВ У ДВАНАДЦЯТИ ТОМАХ. — *Михайло Найдан*.
- 127 Павло Тичина. СОНЯЧНІ КЛЯРНЕТИ. Упорядник С. Гальченко. — *Михайло Найдан*.
- 128 Про авторів

ЛІТЕРАТУРА

Антоніна Цвид

Знак вогню

... і я поступово у сферу вогню перейду —
в свій дух.

Смерть — продовження, а не крапка.

Смерть — одвіту початок за все, чим ти був.

Смерть — печатка на стертім папері судьби.

Фото на нім — яко в кут,

забились думки в смерк зіниць,

і усмішка мертва сповзає морозом зі шкіри,

хоч знала допіру —

переходить у смерть, — все ж вони паралельні,

не судилось їм пересікатись...

Тікати!

Прорватись крізь себе.

Крізь серце.

Туди, де тебе уже не переслідує мозок.

Прорватись крізь час,

у якому ти весь — ніби в шкірі!

... А шкіра знімається лишень із кров'ю твоєю...

Треба бути змієм,

щоб виповзти з шкіри часів, затискаючих груди?

Грудка глини із тебе — то крапка?

Чи відліку точка:

попереду — вогонь,

а позаду — зола?..

А мо' вийшли ми з смерти й підем у горнило смертей?

Лиш вогонь правітець.

Мертва мати чи здатна живих народити дітей?

Бог — Вогонь!

Що матерія? Прах.

Над вмістилищем духу — німий саркофаг.

Я свічею стою,

шохвилини вповзаючи в шкіру вогню...

*

Рідинним каменем життя

окроплюю обличчя

й відчую, як кам'яніючи,

перетворююся на камінний хрест

над могилою прашурів...

Стоятиме наді мною день,
і стоятиме наді мною ніч,
і стоятиму над собою я —
святий охоронець мошів...
І прийде удосвіта до мене нашадок,
і приведе свого нащадка,
і відбудеться через мене
ланцюгова реакція між могилами —
тих, що згори і тих, що знизу
(тих, що пішли і тих, що підуть)...
І хитнеться світ,
і хлюпне камінь з мене — у нього,
і закрутиться на своїй вісі хрест,
рвучи ногою коріння
з мошами самого себе...
І я, оживаючи,
знайду себе між двома горбами,
як немовля — між сосками матері,
що зрадіє від болю:
світ почує мій перший крик!

*

Ти гордий, як нарцис.
Бійся — богиня покарас тебе за це.
Не приходь до мене з думкою про себе.
Я завішу свої очі чорним рядном,
щоб не пробився в мене крізь них
ані промінчик твоїх лестошів, —
не благай мене про своє спасіння,
не ризикуй лишатися в моєму смеркові,
якщо нездатен запалить в мені
світло своєї богині

*

Халімі Ахметовій

А знаєш, той ангел
був чорним до половини.
Бог дав йому щастя
з відрубаною головою,
ноги його пустив по землі,
а душу — по гострому кругу орбіти,
яка, пересікаючи світову вісь,
крутилася подібно до веретена
на колінах Ананки.

Ангел ходив по землі,
а душа його, змучена й розпатлана,
носилася з космічною швидкістю
по орбіті...

Та Напівангел мало не вбив мене,
коли я, намагаючись ухопити Бога за бороду,
кричала у відчаї:

— Поверни йому голову Щастя!

Київ

Ірина Вовк

Ольга

Де Лиса гора випинається на городищі,
Духова криниця, а в неї студена вода.
Тут Ольга вслухалася в тишу
і тишилась тиші,
удруге непраждна, але ще така молода.
І вірила Ольга у лада,
у світ-Ярослава,
у воя і стольного мужа,
бо все таки князь.
І тільки не вірила Ольга у зраду
й неславу,
а зрада й неслава, як крук,
понад нею знялась,
А покищо Ольга — жона,
у хоромах заглавна.
Непраждна, в потугах чекання
нашадків своїх.
Дарма, що під серцем — не син,
а донька Ярославна.
Донька Ярославна — твій світоч
у терні доріг.
Вона ще затужить за Ігорем,
яко зигзиця.
Вона зрозуміє: розлука —
то завше біда...
Де Лиса гора,
задихається диво-криниця,
Духова криниця,
а в неї студена вода.

"І покинула Ольга Духову криницю, колиску поганською
і пішла в наречені до Бога Христового спасителя Йсуса:
не клени її, Хорсе, відступну сестру Євфросинію,
а пошли їй прозріння, а пізше пошли покаяніє..."

Молитва

Зацькований звіре ночі,
в своїй передсмертній агонії
яви мені спокій урочий,
на муки мої безсонні,
на роки мої не канучі
ні в Стікс, ні у світлу Лету,
на душу освячену, прагнучу
небесного вищого лету.
Як тільки народиться ранок,
душа втихомириться зранена,
і ступить на батьківський ганок
віддалена постать прочанина.
О, небо, помилуй відступницю,
я, мабуть, приймаю і досі
мирську суєту — принаду цю
і співи дзвінкоголосі.
Та вкриті важкою сутанною
здичілі дороги немошені...
Як тільки розсіється ранок,
о, небо, пошли мені прощення!

"І представилась Ольга, законна жона Ярославова,
у славному граді Володимира Суздальського,
у монашім облаченні келії дому обітницького,
не простивши супругу прелюбства содіяного..."

Я — тануча свічка,
свічадо померклої пам'яті,
з рабами-думками
і вольного духу поривами.
Ось тіло моє. Не шкодуйте,
а спалюйте. Спалюйте!
Над чорними днями
І ранками сивими-сивими.
Я — тануча свічка,
сльоза на розпутті беззахисна.
Чого ж я палаю
над згарищем і порожнею?

Звучить — не змовкає
рапсодія темного хаосу,
звучить — не змовкає
рапсодія світлого вечора.
Львів

Валентина Павленко

Зі збірки "Третє крило"*

Траво, хіба ти винна,
Що заросли тобою
Старі, забуті вже дороги
І ти прикрила мертвих наготу?
Серце, хіба ти винне,
Що не дало ступить на того,
По кому вже пройшлись інші?
("А нашо дав себе топтати?")
Слідчий, мені так шкода
Вашого сліпого серця.
Упійманий не відомстить, не огризнеться,
Приписуйте чужі гріхи пошвидше!
... Слідчий нервує: "Вона божевільна".
Боже, я вільна! Вільна...

Доле, пошли суперниці моїй
найвродливішого в світі чоловіка,
аби він усміхався їй
і сонце від того сходило серед ночі.
А мені, доле, лиши його,
непомітного, немов підсніжник
під торішнім поіржавілим листям.
Тож тільки одній землі відомо,
яка у нього незборима сила,
що розтопила лід у прожилках заснулих.

Ріка на ім'я Здивування
зникає так, як всихає яблуна
(вчора ще ж валялось у траві

*Авторка, евакуйована з-під Чорнобиля, взяла зі собою каченя, що народилося з трьома крилами.

її однісіньке яблучко).
Коли не можуть побачити,
сухе річище від вечірньої спраги
зводиться на всю свою довжину,
намагаючись бодай зазирнути
у повнісінькі чаші хмар.
Але глибока порожнеча
уже тече крізь усіх нас по колу...
І стає так безмежно, порожньо,
аж коле, аж лячно самої себе,
так, ніби хтось вмер
і я ще не знаю хто.

*

Куди це я втрапила?
На цьому мості така тиша.
Як в лісовій забутій сторожці,
Куди десятки літ ногою ніхто не ступав.
Може, порятує мене плескіт води?
Але внизу лише каменюччя,
Як панцири черепах, давно вже померлих.
Як навчитись обминати мости,
Що пережили Ріку?

*

Моя самотність, як птах без пари,
Сумно співає мені угорі.
Я шукаю її поглядом, але там — безконечність.
Так подорожній нишпорить вночі на шляху,
Щоб знайти ключа від дому,
Якого ще юним покинув.

Ганна Гайворонська

Циганська ніч

Не п'янію, хоч плач, не п'янію.
П'ю вогонь із ковша, наче воду.
Бовванію, як стіг, бовванію
В ніч циганську, смагляву і горду.
Варта клята не спить. Все вартує
Біля тебе вогні стиглі в гроні,
Та всеодно тебе украду я



Ганна Гайворонська

І помчать схарапуджені коні.
Ніч циганська підковами зблисне,
У квітчасті заплутає шалі.
Я вогонь свій до тебе притисну
З недоторканих білих конвалій.
Місяць бубном ударить над нами
І напнеться шатро в диких зорях —
доторкнуса до тебе шовками —
Аж захмаряться очі прозорі.
Ніч циганську схоплю за вудила,
Приведу до твоєї доли.
Я нікого ще так не любила,
Як в цю ніч серед тихого поля.
Я ніколи ще так не спивала
Із надламаних стебел живицю,
Недарма ж я тобі нагадала
Ніч циганську палку й смаглолицю.
Задрімала вже варта незряча,
Ні до кого нема вже їй діла.
Ніч циганська сміється і плаче.
Закусивши залізні вудила.

Прийди, Україно

Тече Дінець. Сумна моя ріка.
І тяжко дихає, аж хвилі западають.
На острівцях зелених будяка
Стрикози, мов на арфах вітер, грають.
Донецький кряк і терикони, і степи,
Й тополям на алеях дуже тісно.
Я ж Україноньку молю: "Не відлюби,
Оцю мою малесеньку вітчизну".
Отут орали землю плугарі,
Отут вони серпами хліб косили
І я переступаю свій поріг —
відвідати козацької могили.
О, скільки їх лежить по цих степах!
Порубаних, посічених, побитих.
А душі розлетілись по світах,
Бо душам ні з ким тут погомоніти.
Та кров ота, звідкіль пішов мій рід —
У копанках, джерелах — аж по вінця
І світить Кам'яний козацький Брід
І родить рясно в хатах українців.
Прийди, Україно! Вже душа болить.

Червоний кетяг майорить на гілці,
Уже й моя дитина гомонить, як ти учила
Й грає на сопілці.
Ми так тебе топтали і кляли
І землю праведну труїли й катували,
Що ти від тої Божої хули
Світ за очі з Луганщини тікала.
Прийди. Ми поцілуєм твій рушник
І вже не відцурасьмоь ніколи,
А хто тобі вклоняться не звик —
Відвіється безродним котиполем.
Прости, моя Україно, всіх прости,
Як Матір Божа грішників прощає.
Воскресни. Возродися. Освіти.
Хай буде злагода у цім донбаськім краї.

*

В моєї хатини паркану нема
І вітер хазяїном в ній, як чума,
Кудлатий і свіжий, мов протяг з грудей,
В капличечці скромній немає дверей.
Заходь, Боже праведний, в затишок мій,
Зігрій сиву душу і руки зігрій.
... Ми довго мовчали, аж тьмарився зір..
Повір ти нам, Боже, в останнє повір.
Ми зійдем у часі, у жилах трави,
Збудуєм по землях прекрасні церкви,
Очистим замулені душі річок,
Молитись тоді навчимо діточок.
І святість соборну в собі зведемо
І землю в наругу уже не дамо!

Луганськ

Ярина Тудорковецька

Із циклу "Щоденник"

Площа
має пам'ять
погрузлу в повітрі, встелену попід
пощерблені камінні плитки Княжої Руси
де кров усякла, де і догорів
Той, що кликав
на бруку палаючи — геть!
від тієї з токсинами, з осадом
сволочі,
що обезвладнює.
У площі очі примкнені.
А нині вона, як нова діжа — бухнула,
новими атомами начинена.
Нині площа загула обличчями, як дерево,
як каштанів розсвічені свічі.
І всі очі-зіниці вже не діряві.
Розширені на лоскоти, на вібруючі
блакитно-жовті лопоти.
Випорскують, вистрілюють лазер
моторошним прицілом,
аж у їздця вдарили, того з булавою,
що застряг 300 літ на камені.
І кинь заіржав.
І рука з булавою — повітрям шорхнула,
зворотом, як тятивою.
Аж кругом блискавка!
Всі бачили.

Стусові

Я увійшла у баню з космічним
отвором, зорями, що гуторили.
На холодній долівці, увзореній
задубілими кістками,
лежав ще теплий Стус.
Я наближалася, і кожна кістка візерунку
підо мною дрижала,
аж трусились мої коліна, наче на суд
я йшла,
несучи себе Стусові
на святотатство,

коли встромила до ран його, ще теплих,
свої сірі коливання,
коли в ранах його закипіли
кров і зов,
про яких зорі понад банею з космічним
отвором гуторили,
оглядаючи тінь Стуса,
його голос повис між ними і мною,
як дощ,
як злива,
як Данапріс-Дніпро навсторч.

1986

Щоденник

Одним оком, може обома
погладила напростець
Місяця личко.
В нього воно напів, половинка,
як і в мене.
Та його яскраво засвічена.
Місяця ніхто не спинить
сяйвом своїм зокруглитися.
Ні гуглива темінь всесвіту,
ні Терра, ні обороти її
нестримні.
Я на придолах земляних
здержана, спинена
жінкою,
женою
на своїй половинці.
Жила напів, проживала
себе-частинкою.

Канада

ПРО ДІВЧИНКУ, ЯКА МАЛЮВАЛА НА ПІСКУ

Софія Майданська

I. Прелюдія

Я повертаюся до моря. Як і рік, і десять років тому, щось ненастанно примушує мене знову приходити на цей берег. Певно — сила тяжіння єдиної солоної крові, що горить у наших тілах.

Я і море — ми були колись братами-близнюками, народженими в один день, від однієї матері. Ми були схожі один на одного, як дві краплі морської води, і наші вигорілі, білі бурунці чубів водночас куйовдив теплий вітер.

В негоду наші очі темніли аж до самого обрію, та в сонячну днину були такими ясними, що можна було розгледіти на їхньому зеленому дні, як скачуть, взявшись у боки, маленькі бісики.

Я і море — ми обоє голяка гасали летючими іскрами звинних малків, не соромлячись ні великого волохатого пса-заброди — невсипушого володаря цих берегів, ні його старих рибалок з мідними пров'яленими обличчями, які сиділи кружка, мовчазні, мов єгипетські жерці і латали сіті. На нас ніхто не звертав уваги. Ми борюкалися на прибережному вологому піску, а потім, потомившись, лежали поруч і сміялися, бо сонце лоскотало нам п'яти.

А тепер ми стали чужі. Море не впізнає мене. Воно, як важка лазуритова таблиця з нерозгаданими письменами забутої цивілізації, я — наче камінна подоба людини з острова Пасхи, що поступово востає в землю.

Тепер кожного разу я намагаюся залишити йому бодай малу частку того мотлоху, що з роками нагромадився і височіє звалищем у мене перед очима, заступаючи далекий світ, в якому колись тільки починав жити. З того громаддя вусебіч стирчать уламки іржавих перемог, розбитих колись у шалених перегонах. Там тліють стоси списаного паперу, що вирішив мою долю, і пожмакані, вичовгані гроші, які я так довго вчився складати.

Усе це скидаю в море, ще й вивертаю кишені, з яких випадають льотерійні білети, порожні гільзи та пошерблені дрібняки. Усе це скидаю в море. Хай би лежало там, в його недосяжних глибинах, поруч із вантаженими золотом піратськими кораблями.

Та ба — хвиля, яка так урочисто зімкнулася над велетом-

Титаніком, дає мені замашного ляща, хвиля "вмиває" мене дзвінким ляпасом і я знову стою, з ніг до голови обвішаний власними помилками і прорахунками.

А море дивиться на мене такими ясними очима, що можна розгледіти, як на його дні скачуть, взявшись у боки, маленькі бісики.

II. Зустріч

— Ой, що ти наробив! Сонце зовсім поламав! Як же воно тепер світитиме — геть проміннячко розтопав! Стривай! Куди ж ти йдеш по деревах і будиночках?!

Тоненький розпачливий голосок примушує мене зупинитися. Озираюся — за крок од мене засмагле дівчатко, наче вирізьблене із шматочків бурштину. Тепле м'яке світло наскрізь пронизує тендітну постать і сяйливими пучками лагідно перебирає на білявій голівці коротко підстрижене волосся.

Тільки тепер помічаю, що безцільно прошкуючи берегом моря, я знищив дитячий малюнок. Глибокі вирви моїх слідів зрили цілий маленький світ, намальований прутиком на піску.

— Вибач, я ненароком, я просто не дивився під ноги.

Вона пильно, з недовірою глянула на мене:

— А й справді! Твої очі сховалися за темними окулярами.

— Я певен, що ти ще краще намалюєш, ось хай тільки хвиля розгладить пісок, — зічено посміхаюся.

Дівчинка розгублено дивиться на мене.

— Що скаже море? Коли хвиля йому принесе оці малюнки, воно подумас, що я намальовала війну. Адже там усе оживає і стає справжнім.

— Цікаво?.. І ти цю гру сама вигадала?..

— Я нічого не вигадала...

Чомусь похапцем, нервово скидаю окуляри і зустрічаюся з відкритим поглядом її великих сумних очей.

— Це правда... — каже зовсім тихо.

А хвилі тим часом накочувалися і відринали, аж доки не дотяглися до малюнків, і мені стало страшно.

Що скаже море, коли вони оживуть?..

III. Доня моря

Десь там, на материку, залишилося невелике сільце, де в одному з будиночків з численними прибудовами я винаймав тісну приземкувату хатчину, яку господиня називала окремою кімнатою.

А тут, на самому краю коси, я один. Я відчуваю непогамовне бажання розчинитися у цьому повітрі, настоящому на морській

траві, у воді, яка гострими кристалами солі вростає в мою шкіру.

Я хотів пізнати життя, ввійшовши природно і вирозуміло в його загальноземні сплети.

Та природа не зрозуміла мене...

Коли я був малим хлоп'яком, батьки переїхали з одного краю в інший. Через рік я забув мову народу, серед якого минуло моє дитинство. І тепер, слухаючи її звучання, болісно напружую пам'ять, бо все це я знаю, бо кожне слово, увійшовши колись давно у мою кров, кличе до тієї мови, як пахоші дикого пралісу кличуть прирученого звіра в його первісну стихію. Коли я слухаю цю мову, щось аж до пронизливого скімління стискається в мені. Я силкуюся переступити грань забуття і не можу.

Так і з цим повітрям і морем, з цими рибами і птахами. Я не можу порозумітися з ними. Вони не розуміють мене.

Довкола мене розсипи нагорнутих морем черепашок. Їх неможливо обійти. Наступаючи на них, чую сухий тріск, немов би йду по звапнілих, вибілених сонцем кістках крихтливих звірят, які давно і назавжди покинули мою планету.

Через мільярди років безбережна вапняна улоговина цього моря поросте ковилою, спресувавши потрошені мною черепашки, тільки мого сліду на них не залишиться...

Та, виявляється, тут, на косі, я не один. До мене наближається вона — дівчинка, що малює на піску. Босими ногами зачіпає теплу хвилю і та краплистим віялом злітає перед нею. Лагідний бриз надимає білу льолю і здається, що дівчинка пливе, мов легенький білий вітрильник.

— Доброго ранку! — привіталася. — У тебе тут також є таємниці?

— Ні, вже немає, всі свої таємниці я давно пороздавав чужим людям.

— Чому ж тоді ти прийшов сюди?

— Просто люблю самотність.

— Самотність? А що це таке?

— Це коли... коли ти зовсім один на цілому світі...

— А хіба ти тут один?

— Був один.

— А море?

— Море не людина.

— Ні, неправда, море — людина, тільки більша і сильніша за тебе.

— Можливо, море і сильніше, тільки воно не людина.

— А я кажу тобі, що людина. У нього все, як у людей.

— Звідки ти знаєш, хіба воно тобі говорило?

— Знаю, бо я... я його Доня!

— Знову трішечки вигадуєш.

— Ти не віриш? Я не обманюю тебе. — І раптом питає: — Скажи, у тебе є діти?

— Немає.

— І в нього не було.

— У кого?

— У моря. У нього ніколи не було дітей. А у мене не було татка... Тоді я сказала йому: будь моїм татком, а я буду твоєю донею. Море так зраділо, що одразу подарувало мені п'ять камінців з дірочками.

— А хто ж твоя мама?

— Моя мама дуже гарна. Вона поїхала далеко-далеко, заробляти якісь гроші. Бабуся казала, що я у неї там знайшлася. Бабуся ще казала, що я була така бліда, аж прозора, певно така, як скло, тому вона забрала мене до себе. А мама залишилася там і далі заробляти оті гроші. Навіщо вони їй, коли я у неї знайшлася?

Похиливши голову, Доня моря замовкла. По присмаглому обличчі скочуються дві сльози і падають на пісок, пропаливши його, мов дві летучі живі іскорки.

— Не плач, мама скоро повернеться до тебе.

Вона ледь затинається: — І море так каже. Воно знає. Воно передає мамі листи, які я пишу на піску.

— Ти вже вмієш писати?

— Ще не зовсім, та море вміє читати мої листи. Якось я попросила маму, щоб вона прислала мені ляльку у віночку і стрічках. Море передало того листа і я одержала посилку з такою лялькою, про яку давно мріяла.

Дівчинка починає креслити на вологому піску якісь, тільки їй відомі, знаки. Вони сплітаються, як павутиця, а може, як виноградна лоза. Її губи ворухаться, щось ледве чутно промовляючи. З того шемротіння до мене долинають окремі слова, а згодом і цілі речення.

"... Приїдь... Ніколи, ніколи не покидай мене... Хочу, щоб вирости коси, як у тебе... І коли я хвора, хай бабуся не обманює — буцім ти прийшла. Насправді — фельдшерка штрикає мене голкою. Я знаю — ти б ніколи не зробила мені боляче".

А хвиля, тим часом, рахманими, тонкими пальцями згортає того листа і я вже бачу, як темні письмена, схожі на павутицю, а може й на виноградну лозу, в'юнисто розтікаються по смарагдових брижах.

Доня сідає на камінь біля води і довго дивиться в далечінь, вслід своєму листові, який зникає за обрієм.

— Якшо вже ми тут одні, — раптом каже вона, — я розповім тобі про свою тасменицю. Тільки поклянися кров'ю моря, що ніколи нікому не розповіси, навіть своїй бабусі.

Я занурюю долоню в солоне літепло, в якому срібну мережу

снують мальки. Від мого дотику мережа розпадається і випорскує міріадами блискучих скалок. Занурюю долоню і врочисто повторюю:

— Клянуся кров'ю моря, що нікому, нікому не розповім, навіть своїй бабусі.

Доня починає притишено, мов сама хвиля:

— Море попросило мене, щоб я принесла йому хоча б жменьку сонця, бо там, у його глибинах, темно і холодно. Риби повсякчас натикаються одна на одну. А ще у них там так тихо, що від тієї тиші можна зовсім оглухнути. І море ще попросило мене, чи не змогла б я принести йому хоч пригорщу різних голосів, щоб там були спів пташок і цвіркунів, шелест лісу і гудіння бджіл, кінське іржання і мукання корів і, неодмінно, щоб зранку будив його півень. Я сказала тоді: усе це, звичайно, можна принести, тільки як тобі їх передати? Вони ж плавати зовсім не вміють і одразу потонуть. Тоді море придумало таке: "Намалюй, — каже, — усіх на березі, на гладенькому піску, я ж обережно заберу їх до себе, не завдавши нікому кривди". Я малювала сонце і не одне, це на той випадок, коли під водою якесь погасне. Малювала сад із досяглими вишнями, дерева були розлогі, бо море, як і я, любить гойдатися на гіллі. І півник мені вдався жвавий. Він так завзято кукурікає, що іноді аж вилітає з морського дна на поверхню. Я сама бачила, як він, сівши на хвилю, мов на бабин тин, затріпав крильми і так заспівав, що усі півні в селі почали йому вторити.

Слухаючи цю казку, весь поринаю в чистий, довірливий голос дитини. Моя уява малює темне морське дно, зігріте її сонцями, а море, яке було колись моїм братом, розгойдується на гіллі і, з'ївши стиглу ягоду, ціляє кісточками у перехожих.

— Доню, а чому б тобі не намалювати йому ще й машину? Адже тепер майже кожен її має, от і я приїхав сюди на легковіку. Твоє море подорожувало б на власній машині по всьому світі.

Вона дивиться на мене з докором:

— Йому машини зовсім не потрібні, вони такі нетямущі — неодмінно потолочать морську капусту, або й морський горох. Море любить ходити пішки та ще й до того воно вміє літати. Бува, здійме велетенські сиві крила і шугає аж під хмари. Ні, морю машини не потрібні.

Від берега, опираючись на костур, наближається стара жінка. Вона зупиняється — перевести дух і, приклавши темну долоню до очей, дивиться в наш бік. Одягнена в злинялу, чисту одягу, в оту вічну ситцеву сукню і ситцевий фартух, від чого очі видаються клаптиками збляклого ситцю. Погляд спокійний і суворий, такий буває у жінок, які пережили дві війни і тепер на їхніх руках онуки, город і кози, а також на старому сільському цвинтарі могили батьків, чоловіка і дітей...

Побачивши її, Доня підводиться:

— Ой, це вже бабуся мене шукає, певно, обідати час, а я зовсім забула.

Перед тим, як піти, ще раз повертається до мене:

— Ти ж дивися, нікому не кажи про мою таємницю! — Вона біжить до бабусі, яка віддалік, мовчки чекає на неї. Старенька бере дівчинку за руку, вони неквапливо йдуть у напрямку села. Я дивлюся їм услід, аж доки вони не зникають за піщаними заметами.

Тільки море все повторює:

— Ти ж дивися, нікому не кажи про мою таємницю!..

Ти ж нікому не кажи про таємницю!..

Ти ж нікому не кажи!..

Ти ж нікому!..

Нікому!..

IV. Малюнок на піску

Лежу горілиць на піску. Високо, над моїм обличчям, погойдуються тонкі стебла з блідофіолетовими зірчастими квітками сухоцвіту. Вони даремно намагаються затримати цупкими, гострими пелюстками білу хмару, яка поволі повзе небом. Хмара насувається на сонце.

— Дивися, дивися, хмара-курочка знесла золоте яєчко! — радісно гукає Доня.

Дотепер вона тихенько лежала поруч і я навіть забув про неї, втопивши очі в небо, підперте квітами безсмертника. Хмара тим часом перекинулася віслючком і байдужісінько, не озираючись, потрюхикала собі далі.

— Хіба віслючки несуться? — дивується Доня.

— Ну що ти, просто ця хмарка дуже легковажна.

— Якби вона була тяжковажна, то не змогла б так високо літати.

Я засміявся:

— Ми через те й не літаємо, що надто тяжковажні.

— Авжеж, — погодилася Доня.

Дівчинка дивиться на сонце крізь парканець вигорілих вій і каже:

— Якщо здійняти ось так долоні, то можна трішечки потримати в руках сонце.

Ми обоє простягаємо руку до сонця і воно скочується з моїх долонь у Донині маленькі жменьки. Дівчинка тішиться, намагаючись якомога довше втримати непосидюче сонце, та воно вже знову зависло у блакитній невагомості, осипаючи нас зливою розпечених стріл.

Навальний шквал спеки стає нестерпним і Доня смикає мене за руку:

— Пішли купатися!

Вона вмить вивільняється з білої шкаралупки льняної сорочки і біжить до води.

— Поглянь, яка в мене сукня! — Доня закружляла на мілководді, легенько черкаючи рукою поверхню. Довкола неї здіймається мереживо дрібних бурунців.

— Цю сукню мені море подарувало. Скажи, вона мені личить? — І знову закружляла, збиваючи долонею піну.

— О, навіть дуже, взагалі, такої сукні я зроду не бачив, — широко захоплююся я.

— Якщо хочеш, можеш також одягнути, їх тут дуже багато, різних, — пропонує Доня.

— На жаль, чоловіки сукенок не носять, а то неодмінно вибрав би якусь. Краще я просто поплаваю.

Переді мною відкрите море. Моє тіло звільна ширяє над морською глибиною. Важка вода тримає мене так, як повітря птаха, коли той, спроквола махнувши крилом, споглядає з високости землю.

Тільки я не бачу морського дна. Мій зір, мов легка дерев'яна скалка, безпорадно ковзає по поверхні, нездатний заглибитися у товщу води.

Я озираюся. Доня стоїть на березі і махає мені рукою. Мій крихітний, тендітний маяк світить мені. У ньому тріпоче вогник вірного, довірливого дитячого серця.

★

— Коли бабуся читає мамині листи, вона завжди плаче. Плаче від радості. Не віриш? Вона мені сама казала, що від радості.

Ми з Донею підставляємо сонцю вологі спини. Там, де були краплі води, одразу проступають білі кристалики соли. Вони лоскітні, мов легенькі розряди струму. По тілу пробігає ледве чутна дрож.

— А у мене не виходить, — зідхає Доня.

— Що не виходить?

— Плакати від радості. Коли мені хочеться поплакати — я думаю про Остапика і тоді сльози самі біжать з очей.

— Остапик — твій брат?

— Ні — це мій дядько. Він помер маленьким... Йому було тільки п'ять років, а мені уже шість... Бабуся казала, що в день, коли його не стало — я почала ходити... У мене є книжечка, де написано: "Доні від Остапика"...

Я раптом побачив, як біля її дитячих уст з'явилися болісні глибокі злами. Я побачив жінку, маленьку жіночку — непорочну,

скорботну матір, в якій вже пустила на цвіт її одвічна, свята мука.

— Я думаю про Остапика і мені стає дуже сумно, бо він мене пам'ятає, а я його ні...

Мов білі тужільниці, припадаючи грудьми до води, надривно кигичуть чайки.

Хвиля ласкавою долонею гладить Доню по босій ніжці — хоче її розраяти. Вона кладе дівчинці на мізинчик мокру, як хлющ, бджілку і та, обтрусившись ї, для більшої безпеки, перекочувавши на засмаглу Донину литочку, починає вмиватися всіма шістьма лапками, неначе маленьке буддійське божество, вагітне крапельною меду.

— Бачиш — ця бджілка прилетіла з морських лук, вона там збирала мед з отих квіток... — дівчинка глянула на мене кутиком ока і затнулася.

— Ти хотіла сказати, що саме з отих квіток, які ти малювала на піску?

Доня мовчить. Потім, підвівшись, бере свій прутик і, вибравши шойно вигладжену хвилию місцину, починає малювати. Вона старанно креслить коло, а в ньому два великі ока і веселий ротик, з боків стирчать дві грубі коси. Дуже скоро з'являються ручки, ніжки і спідничка.

— Це я, — каже Доня і малює далі.

Поруч з'являється таке ж коло з великими очима і широким ротом, тільки замість кіс — чубчик і, схожі на два бобища, вуха, а замість спіднички — штанці.

— А це ось — ти. — Доня дивиться на мене уважно, потім, домалювавши крапочки на обличчі, каже: — А це твоє ряботиннячко.

Дівчинка і хлопчик, розчепіривши пальці, тримаються за руки.

— А де ж моя борода? І чуба в мене не залишилося, і коротких штанців я вже не ношу.

— Це ти, коли був іще маленьким, — каже Доня, продовжуючи малювати ластовиння.

— Аа-а-а, — тягну, — можливо, бо я й справді був трохи капловухим і ластовиння дуже схоже на моє. Стривай, а звідки це в тебе взялися коси?

— Вони... Вони у мене ще виростуть... Ще виростуть... Такі, як у мами...

V. Хрущ-мандрівник

Доня сидить біля воріт бабусиної хати і замислено водить пальчиком по м'якій пилюці. За ним тягнеться рівчак, по дну якого біжить мурашка.

Я нечутно підходжу ззаду і якийсь час з цікавістю спостерігаю за мурашкою, потім тихо виймаю з кишені сірникову коробочку і прикладаю до Дониного вуха. Дівчинка від несподіванки здригається і підводить очі:

— Ой, це ти? Що там у тебе?

Починаю стрибати довкола Доні і, вимахуючи коробочкою над головою, примовляю:

Діти мої, діти мої,
Куди вас подіти?
Покладу вас в коробочку —
Будете шкряботіти.

— Ну покажи, я лиш кутиком ока гляну, що там ворухиться. Покажи!

Зупиняюся і з таємничим виглядом шепочу:

— Там у мене власний чорт. Він вилупився із зноски. Я сам те яйце чотири тижні під пахвою вигрівав. Тепер маю слугу до роботи. Буде виконувати все, що я накажу.

Доня приголомшено дивиться на мене.

— Покажи! — ледве чутно ворухить устами.

— Ага, а як втече, де тоді його шукати? І взагалі, мого чорта краще стороннім не чіпати, бо як розсердиться, то може світ перевернути.

Доня благально дивиться на мене:

— Дозволь, я ще хоч трішечки послухаю, як він шкребе. Йому, певно, там тісно?

Я знову підношу коробочку до її вуха. В цей час із вузької щілини висуваються два вусики з малесенькими щіточками на кінцях. Доня одразу помічає їх.

— О, бачиш, вже й роги виставив.

— Та це ж у тебе хрущ у коробочці! — невпевнено посміхається вона.

Я регочу:

— Ха-ха-ха! Обдурив! Обдурив! А ти хотіла чорта вздріти?!

— Чому ти його туди запхав? — незважаючи на кпини, питає Доня.

Доня.

— Ми з хлопцями вітряки з них робимо.

— Які вітряки?

— Які, які! Звичайнісінькі. Беремо тонкий дротик і нанизуємо на нього хруща. Він починає шосили крутитися і гудить, як млинок. Так смішно крутиться на дротуку, думає, що кудись полетить, а він наскрізь простромлений і гудить, гудить, гу-ди...

Бачу, що очі у Доні стають якісь неймовірно великі і перелякані. Вона блідне.

— Що, злякалася. Ой, тримайте мене, бо зімлію! Води! Води! — і я корчу з себе манірну панянку.

Доня підбігає до мене і хоче вихопити сірникову коробку:

— Віддай! Віддай!

Я високо підстрибую, вона ніяк не може дотягнутися до моєї руки.

— А хрестика з церкви не хочеш?! — кепкую.

— Віддай мені хруща! — мало не плаче Доня.

— Навіщо він тобі здався?

— Мені дуже, дуже треба. Хочеш, я тобі за нього дам скляну кульку, подивися, яка гарна, тільки дай, дай мені хруща.

Вона виймає з кишеньки смарагдову кульку.

Якусь мить я вагаюся.

— Що ж, за кульку можна і віддати, тільки скажи спочатку, навіщо він тобі здався.

Доня мовчить, а потім зовсім тихо каже:

— Він... я його впізнала. Це той самий хрущ. Він був у моєї мами. Далеко, далеко, аж у Воркуті. Мама передала йому, що прилетить до мене на літаку.

— Хотів би я бачити, де той літак сяде? У нашому селі не було, нема і ніколи не буде летовища.

— Він сяде на вигоні, там, де пасеться наша коза, він обов'язково прилетить, я знаю.

Доня дивиться на небо, там, у височині, підстерігаючи здобич, застиг польовик.

— Знаєш, оці свої казочки розповідай діточкам, а я вже великий. Бери собі свого хруща і давай кульку.

Доня швиденько тицяє мені її до рук, а сама хапає сірникову коробку.

Я повагом, по-газдівськи зважую в долоні придбану річ і розважно кажу:

— Чого хапаєш, не бійся, не передумаю. Моє слово — закон!

Вона відразу відкриває коробочку і звідти вилазить хрущ. Він не поспішає. Приміряючись до польоту, він декілька разів висуває з-під крихкої захисної скаралупки надкриль кінчики прозорих крилець. Та ось повернувшись на всі боки вусиками, заводить свій моторчик і з гудінням підіймається у повітря.

Раптом я виразно чую згори:

Про-ща-ва-а-й! Ми ще колись зустрінемось... А мама обов'язково прилети-и-и-ить!

Доня здивовано дивиться на мене:

— Ти чув?

— ...?

Дівчинка знову сідає біля воріт, де ми не раз бавилися в крем'яхи. Я дивлюся на неї крізь смарагдову скляну кульку і мені

здається, що вона сидить на морському дні і, водячи пальчиком по гладенькому піску, посміхається до мене.

А мурашка далі побігла по дну рівчака, який ставав химерним лабіринтом...

VI. Страх

Того літнього ранку всі ми гралися на лісовій галявині. Козеня намагалося поговорити з їжачком кожного разу, одержавши "колючу" відповідь, кумедно хвицяло задніми ногами і відскакувало вбік.

Ми вчили ходити руде кошеня, яке тільки вчора прозріло. Воно перевальцем тупало між мною і Донею, баянсюючи на рівній землі, мов канатоходець. Його коротенький хвостик стирчав угору, нагадуючи пухнасту вербову сережку.

І звідки взявся той здоровенний, схожий на справжнього вовка пес?

Він вискочив на галявину і помчав прямо на нас. Війнуло собачим духом, і крихітне кошеня, настовбурчившись, почало сичати. Я встиг схопити його і схвати за пазуху. Гострі пазурі тоненькими голочками впилися в мій живіт.

Пес, мов стріла, шугнув повз мене і з розгону налетів на втікаюче козеня. Зловісне гарчання громом розкотилося по галявині.

— Тікай, тікай! — волав я у нестямі, в той час як мої ноги все глибше вростали в землю. — Він роздере тебе!

Але Доня не чула мене. Вона з відчайдушним криком підбігла до несамовитого пса і вискочила йому на спину. Схопивши за вуха розлюченого звіра, дівчинка з усієї сили потягнула його велику голову до себе. Пес від несподіванки здивився і випустив жертву. А Доня все шарпала і термосила його.

Козеня тим часом, не тямлячи себе, з усіх ніг кинулося в гушавину.

— Як ти посмів! Як ти посмів! — кричала Доня крізь сльози. Знесилена, вона вткнулася обличчям у волохатий собачий карк і гірко заридала.

Вовкодав якось увесь зіщулився і підібгав хвоста. Здавалося, він готовий був провалитися крізь землю.

— Вибач, вибач, — белькотів пес, — я сп'янів од полювання. Як-не-як, мій прадід був чистокровним гончаком, а прабаба — справжньою вовчицею. Я, я не завжди можу дати собі раду з їхньою кров'ю.

Ми сиділи у високій траві. В моїй пазусі спало кошеня. Біля наших ніг лежав сумний сивий пес. Час од часу він підводив голову і, лизнувши Донину руку, дивився на неї винуватими очима.

Навпроти себе я бачу спокійне, тихе Донине обличчя і питаю:

— Невже тобі ніколи не буває страшно?

Доня замислилася. На її чоло, склавши крила, лягає темна тінь.

— Боюся розсіченого шаблею черепа.

— Де ж ти його бачила? — дивуюся я.

— У дядька Іллі, що працює в музеї. Дядько розповідав, що колись давно турки вбили чоловіка. Мені страшно, що від людини залишився тільки один череп — ніхто навіть не знає, як його звали. Він лежить під склом, дивиться на всіх, хто заходить, і сміється. Коли дядько водить мене по музею, мені сором зізнатися йому, що боюся тієї кімнати, в якій лежить череп. Потрапивши туди знову, я одвертаю голову, намагаючись розглядати зброю, що висить на стіні. Мені страшно зустрічатися з ним поглядом, та я весь час відчуваю, що він стежить за мною.

— Ото дурненька, боїться якогось черепа. А мені б зовсім не було страшно. Тато казали, що боятися треба живих, а не мертвих.

Доня ніби і не чує мене. В її очах відбиваються лісові хаші.

— Я ще боюся заблукати серед людей і залишитися зовсім сама.

— Таке вигадала, хіба серед людей можна заблукати?

— Ще й як. Торік бабуся взяла мене з собою до міста. Я трималася весь час за її руку, а потім раптом побачила дуже гарну дівчинку. У неї було таке довге кучеряве волосся і рожева мережана сукня, легка і прозора, наче серпанок. Я так задивилася на неї, що зовсім забула про бабуся. Мов зачарована я пішла за дівчинкою. Вона зупинилася і здивовано глянула на мене. Я не знала, що робити, та потім набралася відваги і сказала: "Ти така гарна, мов справжня королівна". "Вот дурочка!", — відповіла дівчинка і показала мені язика. Я зовсім розгубилася, а потім кинулася кудись убік, щоб сховатися. Тільки тоді помітила, що довкола мене самі ноги. Я загубилася серед людських ніг, які рухалися і тягли за собою. Вони зі всіх боків штовхали і шарпали мене. Від страху я зовсім здерев'яніла. Хтось боляче смикнув за плече. Чийсь голос угорі спитав: "Як тебе звати?" Я мовчала. Інший голос крикнув: "Чия дитина?" Ще хтось, махнувши рукою, сказав: "Вона німа". І тоді я заплакала, бо подумала, що ніколи вже не побачу ні бабуся, ні мами, що ці ноги, врешті-решт, мене затопчуть, і плакала все голосніше, аж доки не прийшла бабуся і не схопила мене на руки.

VII. Стежка життя

Хвиля відносить мене все далі, до витоків мого життя, яке в'ється між густими колючими чагарями ледь помітною вузькою стежкою. А на тій стежці навпочіпки сидить Доня і щось розглядає.

Ось помітила мене, манить до себе рукою.

— Поглянь, яка красуня! — шепоче вона захоплено.

Одразу, крім кількох грудок висохлого глею, нічого не помічаю.

— Яка вона горда, я такої ще зроду не бачила. У неї золота корона. Це, напевно, королева.

Я також присідаю біля Доні. Королева-гусінь дивиться на нас своїми чорними блискучими очима, її темні пухнасті вії ледь-ледь тремтять від злоти:

— Це мої споконвічні землі. Ви порушили спокій моєї держави! — успані діамантами лапки крешуть іскри.

— Алеж це стежка мого життя! — обурююся.

— Твоє життя, нерозумний хлопче, в наших руках, воно залежить тільки від нас.

— Та я ж тебе знищу, ти — шкідник! Шкідник! Шкідник! — вигукую в нестямі.

— Не вбивай, не вбивай її, — благас Доня. — Хіба шкідники бувають такі гарні?

Та гусінь навіть не здригнулася. Вона зневажливо, з погордою глянула на мене:

— Який же ти дурненький, коли гадаєш, що, знищивши мене, збережеш свою, майже непомітну в цьому густому пралісі, стежку життя.

— Не гнівайся на нас і дозволь трішечки погратися у твоєму палаці, — несміливо почала просити Доня.

— Що ж, заходьте, тільки добре витирайте ноги, бо нікому тут за вами прибирати. — І майнувши краєм свого шлейфа, вона зникла в гушавині.

А ми, принишкли, стояли серед велетенського собору. Вгору стрімко здіймалася блакитно-сіра букова колонада, яка завершувалася химерним рослинним ліпленням. Крізь вузькі стрільчасті вікна високого склепіння проникали снопи сонячного світла і, сплітаючись із пташиними голосами, творили мерехтливу тонку в'язь дивовижного хоралу.

Ми йшли по густому пружному килимі темнозеленого моху, який легко відштовхував нас од землі.

Далі, далі, у глиб лісу. Наші тонкі дитячі руки обіймають стовбури дубів. Шукаючи прихистку, ми тулимося до потрісканої кори старих мудрих дерев. Відчувши юні тіла, під корою починають нуртувати соки наших прашурів. Терпкий гарячий струмінь пронизує нас і зеленим листям стугонить у скронях.

Ми жадібно ловимо запах лісу, підсвідомо шукаючи у звивах його могутнього мозку своє минуле і майбутнє...

VIII. Пісню завжди хтось почує

Минуле... Воно зцукріло в чарунках старих шільників, там, на дідовій пасіці. Молоді рої китицями звисають з дерев. Не знати, куди запропастилася рійниця. Ось-ось здійметься вгору, обсипана пергою, хмара золотих крил і полетить у небо, за дідом...

Я скидаю дашок з блакитного вулика, що на краю пасіки, і, затамувавши подих, підважую заліплену прополісом гладенько вистругану латочку. Загадковий морок бджолиного святилища, як і сільська дерев'яна капличка, тепло пахне воском.

Я хочу добути хоч грудочку того зцукрілого меду, що тоненькою цівкою витікав колись із дідової медогонки у великий полив'яний горнець.

Ще й не торкнувся до солодкого шільника, як болоче жало з пронизливим дзижчанням впилося у мій карк. Кидаю все і тікаю. Тікаю осліплений і злий від болю. Падаю, зачепившись за купину, і, вставши, мов очманілий знову біжу, затуляючи голову руками. А вони жалять, жалять, жалять... Сльози відчаю і безсилля душать мене.

Алеж колись цілий рій впав на дідову чисто виголену голову і жодна бджола його тоді не вкусила? Я чую відлуння дідового сміху, воно котиться, мов гуркіт лагідного далекого грому після теплої літньої зливи.

— Го-го-го-го-о-о! Ти пахнеш страхом! Скільки років минуло, а ти все ще пахнеш страхом. Бджоли цього не люблять.

Я вибігаю на узлісся. Переді мною лежить, засіяне квітучим люпином, поле, а на обрії височіє рівний частокіл тополь. Бджоли ще деякий час покружлявши, розчаровано повертаються назад.

Мов побитий пес, плентаюся направці, плутаючись між крихкими ліловими свічками люпину.

Стемняється. Єдиною вологою, дзвінкою од цвіркунів, хвилику накочується ніч. А я не знаю дороги.

Вже над тополями зімкнулася темрява і люпин підіймається все вище, от-от захлинуся у ньому. Новий страх слизькою холодною вужівкою стиснув моє серце.

І тут несподівано я чую чистий і радісний дитячий голос. Від нього на небі засвічується перша зірка.

Був собі журавель
Та й журавелька,
Накосили сінця
Повні ясельця.

Доня! Це вона, у білій полотняній сукеночці, співаючи, йде мені назустріч.

— Я так і знала, що когось тут зустрину! — весело гукає вона.

Холод поволі відступає від мене:

— Ніяк не можу вийти на дорогу, чи не знаєш, де вона?

— Знаю! Знаю! Вона тут, зі мною! — сміється, показуючи собі під ноги.

— Слухай, мала, ти не боїшся одна-однісінька у полі серед ночі?

— Ні, пісню завжди хтось почує і прийде. Ось і ти прийшов.

А хвиля несе нас далі.

Ми йдемо поруч, тримаючись міцно за руки. Позаду залишилося нічне поле, засіяне люпином.

Епілог

Можливо й справді, намалювавши на піску смішного рябенького хлопчика, Доня повернула мене в дитинство. Не знаю, коли саме я переступив його межу, але якось одразу наповнився ним, як город після зими наповнюється буйним зелом.

Непосидюще бешкетне створіння робило все наперекір моєму здоровому глуздові. Я намагався якось втихомирити його в собі, але воно тягло мене за собою, як отого пастуха, що схопився за волівід, намагаючись втримати норовистого бичка.

Невже пустотлива лукава хвиля закинула мене назавжди у цей намальований Донею світ, де дитяча ручка вічно тягнеться до розпеченого заліза, не вірячи, що червона квітка може обпекти.

Алеж я давно вже виріс і навіть посивів, то чому ж ми з Донею лазимо по деревах і, вмостившись між розлогим гіллям, дивимось на перехожих, які йдуть дорогою. Вони заклопотано і втомлено минають нас, а ми залишаємось між листям, як недозрілий зеленець, і співаємо.

Ні, я мушу злізти з цього фантазмагоричного дерева на землю, спуститися з ностальгічної високости в реальність мого повсякденного життя, де всі радощі і гризоти мають своє місце і свій час, де ніхто мене не обдурить, як дитину.

Не обдурить?.. Треба тікати звідси. Тікати, тікати!

Доня якраз прихилила до мене гілку, на якій вже достигли дві ягоди, і посміхається. Я ж тим часом з усіх сил тягну шию і дивлюсь кудись далеко, понад її головою. Доня одразу помічає це. Не витерпівши, вона смикає мене за рукав:

— Що ти там побачив?

Умисте тягну час, вдаючи, ніби від зосередження нічого не чую.

— Ну, ну, кажи, що там таке?

І тоді раптом відроджується той хлопчище і я брешу. Брешу розважно і холоднокровно, як брешуть дорослі:

— На толоку сів якийсь літак і з нього виходить жінка з довгими косами.

Доня заціпеніла. Їй не вистачає повітря, вона задихається. Я раптом зрозумів, що вчинив злочин, та вже пізно. Ледве чутно, щоб самій не злякатися і не сполохати мрію, Доня каже:

— Це мама. — Потім кричить на все небо: — Мамо! — І, обдираючи до крові коліна, скочується з дерева.

Дівчинка біжить дорогою до вигону. Я ж не пішов за нею і не зупинив її. Я втівав. Як злодій, втівав у протилежний бік, скрадаючись попід тинами, щоб вона не побачила мого зрадливого втікання.

Я чув, як об дорогу бився її голосок:

— Мамо! Мамо!

Щось з розмаху вдарило мене в груди. Я поточився. Це велетенська розгнівана хвиля викинула мене на берег, як уламок весла, як потрошену щоглу. Я безпорадно борсаюся, захиляючись її презирством.

Мамо! Мамо!

Чайка над морем кигиче.

Де ж вона — Доня моря?..

Біля моїх ніг незайманий гладенький пісок...

ТЕРПИЛІВКА

Ліда Палій

Дідусеві

Коли ми з двоюрідною сестрою бігли в поле, село віддалялося від нас з усім своїм радісним гамором і нас огортав приємно задушливий запах полів. Кругом безтурботно коливався світ, коливалося сонце, коливалася пшениця, нацяткована барвистими квітами, коливалися метелики — малі голубенькі, білі з золотою цяткою й такі найкращі з павиним очком на крильцях. Усе сяло, мерехтіло, джмеліло, чечекало... На далеких пагорбах лежали горілиць і вигрівалися до сонця ніжнотонні пілки льону, гречки, конюшини і свиріпи.

Ми бігли безжурно в напрямі цвинтаря, який для нас зовсім не був моторошним. Передо мною моя сестричка босоніжками збивала пил на стежці. На її голівці майорів вінок з роменів, а чорні кіски метлялися в повітрі.

— Сестро, чому в тебе сиве волосся? Чому тобі так важко йти у тих заболочених чоботях?

І мені нелегко брести по розмоклому і столоченому бурею збіжжі. Стебла мотаються об ноги, а цвинтар чомусь так далеко! Стару стежку переорали, кажуть, хотіли й цвинтар переорати, та люди не дали, і він тепер видніє темною плямою серед суцільної зелені колгоспного поля. У збіжжі немає квіток, немає симфонії цвіркунів, метелики й польові коники перевелися, отрусні бозна чим. Небо грозове, важке, гнітюче. Сивозелені хмари зливаються на обрії в одне із полем, якому немає ні краю, ні межі.

Хоч я наслухаюсь, земля вже не говорить до мене. Даремно шукаю чогось відомого, якогось верстового каменя.

На цвинтарі ми радувалися життям. Там пахла свіжоскошена трава й безперервно чечекали цвіркуни. Ми скубали фіялковий чебрець, розтирали його в долонях, впивалися ароматом.

Ми лягали горілиць на моріжку і гляділи, як хмари ставали волохатими тваринами: мамутами, носорогами і верблюдами. Із хмар злітали на нас ажурні парасольки кульбаб. Воно видавалося безмірно великим, а на ньому сидів польовий коник, тер довгими задніми ніжками. Сонце стояло в зеніті і гуло великим дзвоном. Ми зривалися на ноги й мандрували поміж білими кам'яними хрестами, нагробними фігурами ангелів і шукали "святого у чорних чоботях".

Лише тоді ми йшли молитися біля родинного гробівця, як нам наказала бабуся, і клали там прив'ялі польові квіти.

— Сестро, звідкіля взялася тут така гуша, дерева, хаші? Як нам знайти "святого у чорних чоботях" і родинний гробівець?

Розгортаємо гілляки, важко й холодно капле вода, що остала ще на листі від вчорашнього дощу. Під тісним плетивом дерев чигають на нас загрозливі сутінки, заносить сирість і пліснявою. Кругом гнітюча тиша, тільки десь угорі крячуть ворони. Мені стає холодно і я вся дрижу. Між хашами замшілі, підважені кореневищами і перекошені хрести. На родинному гробівці з залізного розп'яття сплила іржа по кам'яній підставі, де викарбувані імена тих, що вже давно відійшли. Торкаю камінь віків, торкаю вчорашній день. Даремно чекаю відгомону. Де сон? Де дійсність?

Вечорами в кухні, при теплому світлі нафтової лампи дідуньо читав книжки. У нього було сиве рівнострижене волосся і довгі вуса. Біля світла тріпотіли нетлі й іноді летіли у вогонь. Бабуня відкрчувала із скреготом скло у лампі та чистила гніт і знову накладала прегарно розмальований абажур. По кутах кухні чаїлися сутінки, у них танули "святі", що висіли на стіні за столом. Від дідуня віяв безмежний спокій і доброта, навіть коли ми галасували і він споглядав на нас понад окулярами. Коли ми вже з сестричкою лежали у світлиці у великих дубових ліжках, крізь відкриті вікна плив до нас запах нічних квітів: матіолі і тютюну. Місяць трусив борошно на стріхи сусідніх хат, на верхи дерев. А зорі густо падали десь за чорними вишнями в саду. По обійстю ходив дідуньо й пошепки молився.

Хата обтулювала мене мов кокон, приємно пахли сінники і свіжо випрана постіль. Було тепло й затишно.

Я думала про щось радісне: про річку ген за пастівниками, де моріг пришпилений білими стокротками до землі, де в шуварах цибали червононогі бузьки, де сонце напускало золотих рибок у воду поміж лататтям. Думала про млин, який торохкотів і дерев'яними лапами гріб воду, а вода шуміла й хлюпотіла.

Думки про цей шум та тужливі співи дівчат на вулиці заколисували мене до сну.

— *Сестро, куди ділися дівчата, що співали в селі до пізньої ночі?*

Згасила непривітне світло електричної лампки, що висить зі стелі, однак заснути не можу. В новій хаті з цегляними стінами холодно і вогко. Вікна наче закриті чорною веретою, а в селі мертва тиша. Роздумую з жалем над тим, що посохли всі вишні в саду, над тим, що на пастівниках немає вже бузьків, що млина не стало... і не можу заснути. Кругом бентежна порожнеча. Дідуньо й бабуня давно вже спочивають у родинному гробівці. Глухо зачинилися двері минулого, засунені на три засуви, запечатані. Чи пам'ять звела мене?

Вранці прокидалися, коли на подвір'ї качки сальвами проголошували день. Крізь вікна втискався золотий світ у кімнату. Сонце напинало нитки від гераній на підвіконні до гнідочервоних

лякових дошок на підлозі. Я бігла до того саява, а повісма ври-
валися, світло вирувало, колотилося.

Кругом поприсідали важкі меблі, що приємно пахли воском. У
бездонних шухлядах протерті молитовники й інші книги з засуше-
ними квітами між картками та пожовклі фотографії вусатих чоло-
віків і жінок з вилицюватими обличчями й кістлявими руками, скла-
деними на колінах. У великому похиленому дзеркалі над комодою
бачила дівчинку у міській сукеночці з коротко стриженим ясним
волоссям, дівчинку, що приїхала сюди старим чорним фаетоном із
станції від львівського поїзду.

— *Сестро, тут якесь непорозуміння: дзеркало наче б те саме,
але відображення у ньому змінилося.*

Дзеркало говорить про час, що відійшов непомітно навшпинь-
ках, тоді, коли я на мить відвернулася.

У світлиці порастєся літня жінка, гостить, приговорює, але це
не бабуся, яка мене заспокоювала, коли я плакала, яка лагідно гла-
дила по голівці й потішала: "Цить, синочку, цить..."

Осталось оте велике дзеркало, старе ліжко й святі образи й
більш нічого. У шухлядах немає навіть фотографій моїх предків.

Трісла многобарвна бульбашка дитинства й мені так дуже хо-
четься плакати. Дзвонили дзвони. У старій дерев'яній церкві було
тьмяно, тільки на іконостасі виблискували позолочені опецькуваті
ангелики, заплутані у виноградну лозу. У мерехтливому світлі сві-
чок шелевілі розмальовані на стінах постаті.

Пахло воском, ладаном та резедою, що їх тримали в руках
дівчата. Панотець правив Всеношну. Я стояла з дітьми перед
самим іконостасом, а моя гарна матуся сиділа з їмостею на лавці і
ніжно усміхалася до мене.

Теплий мелодійний голос дідуся, який знав усі гласи й напиви
краще від дядка, лунав із крилосу. Було врочисто й радісно.

— *Сестро, чому вони спалили нашу церкву?*

Все понівечено. Осталася почорніла дзвіниця, на якій зали-
шився ще тільки один із чотирьох дзвонів. Ворота, що вели на
майдан біля церкви, напіввідкриті, загрузли в лопухах і кропиві,
наче ніхто вже їх роками не торкав.

На місці, де стояла церква, каміння підвалів заросло бур'яном.
Кругом потрошені бурєю гілляки й тільки уціліла береза, яку, ка-
жуть, посадив батько хлопця, що згорів тут разом з церквою.
Було їх кілька хлопців і дівчат, не здалися, загинули ще в сорок сьо-
мому...

У важкі безнадійні роки на чужині, коли вже подільські поля ві-
дійшли у казку, я просила Бога, щоб дозволив ще повернутися в
село моїх предків. Молода і стужена прирекла тоді, що коли мрія
сповнитися, пролежу всю ніч хрестом на дерев'яній підлозі церкви.

— *Сестро, що мені тепер робити, коли вже церкви немає?*

ІСТОРИЧНА ПАТОГЕНЕЗА УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

Ліна Костенко

Не буду вдаватися до преамбули, яка пом'якшує зміст.

Скажу відразу: українська драма не посіла помітного місця в культурній свідомості світу. Більш того, мусимо констатувати, що фактично вона майже ніякого місця не посіла. Незважаючи на те, що сюжети з української історії не раз привертали увагу європейських геніїв, сама українська драма не збагатила собою золотий фонд світової клясики, а потужні імпульси її новацій не помічені й досьгодні. Відсутня в репертуарі зарубіжних театрів, не реалізована у своїх вершинних здобутках навіть у себе вдома, вона також не стала об'єктом якихось ґрунтовних досліджень.

Це дивно, адже українці — одна з найчисленніших націй Східної Європи, і культура їхня об'єктивно — одна з найдревніших слов'янських культур. Феномен історичного буття цього народу і унікальна за своїм трагізмом доля його мистецтв заслуговує на якнайглибшу увагу.

Тим часом це майже всуціль біла пляма з виразно чорним контуром часто упереджених і спотворених, інерційно поверхових суджень і опіній. Але якщо в пляні фундаментальних, інтегрально необхідних для славістики і актуальних для світу досліджень це біла пляма, то в пляні повноцінних адекватних рецепцій це взагалі, прямо скажемо, — чорна діра.

Як же це сталося і чому так сталося — потребує не просто вивчення, дослідження, а вже буквально діагностики, я навіть сказала б — комплексної діагностики, з залученням не тільки профільних дисциплін, а й насамперед історії, мовознавства, соціології, демографічної статистики. І тоді — на розломі багатьох сучасних проблем і на результатах цієї діагностики — дійдемо висновку, що історію розвитку української драми слід визначити болючим і єдино точним словом: патогенеза. Маючи на увазі при цьому, що перший складник тут у перекладі з грецької означає — страждання. Оце і є те, що найточніше відбиває специфіку розвитку української драми на всіх етапах її існування і що великою мірою пояснює її стан і становище на сьогоднішній день.

Але страждання не є категорією науковою. І, готуючи доповідь для симпозіуму в Оттавському університеті в Канаді, я зобов'язана не виходити за межі поставленої тут проблеми: "Слов'янська драма. Питання іновацій". Можна було б льокально проаналі-

Доповідь виголошена в Канаді на Міжнародній конференції в Оттавському університеті, присвяченій слов'янській драмі.

зувати якийсь твір. Можна було б масштабно продемонструвати наші досягнення. Але сам факт скликання такого симпозіуму свідчить про те, що питання на часі і вимагає до себе прицільно серйозних підходів. Тому я буду говорити абсолютно відверто.

Сюди, на симпозіум, до канадського берега, прибуває ціла слов'янська фльотилія, і кожен корабель з великим вантажем своїх досягнень і проблем. І серед них, подолавши свої Бермуди, — дивний корабель, міраж, фантом, Летючий Голляндець української драми, під пошарпаним національним прапором, з подертими вітрилами, з мертвим екіпажем і скелетами у трюмі.

І що найцікавіше — з цього трагічного корабля на берег може висипати барвиста юрба з піснями й танцями, у вишиваних сорочках і в шароварах, всі ці Грицьки, Стецьки і Параски, шельменкиденщики і шинкарки Хвесі, Часники і Галушки, в кращому разі — статечний Мартин Боруля і Назар Стодоля, Гандзі й Наталки, Лимерівни і Бондарівни, — етнографічний камуфляж національної трагедії, "племя покшее и танцующее", словом, все те, що складає традиційно малоросійський "імедж". Війнуло б на вас анахронізмом і духом старої скрині, простодушністю, неприпустимою в умовах сучасного світу, — але ви вже побачили зловісну силуету корабля, справжній транспорт цієї кольоритної групи, хиткі підмостки української сцени — цю примарну палубу. Цей Летючий Голляндець української драми це і є той кошмарний театр абсурду — скелети в трюмі і гопаки на палубі. Хронічне пейзажство на мертвому кораблі, а тепер ще й притрушене радіацією, — оце і є парадокс реального буття української драми, моторошна метафора її існування.

Метафора. Конкретна ж ситуація виглядає так. Ще донедавна теоретики соцреалізму, вся ця запобіглива обслуга ідеології, били у всі барабани, запевняли, що радянська драматургія найпередовіша у світі, український театр у розквіті, українська драма в zenіті, славна когорта драматургів поповнюється все новими талантами, під керівництвом партії створюються шедеври. І раптом ті ж самі апологети, змінивши тональність в умовах нової акустики, скорботно визнали, що все це неправда, ніякого розквіту не було, був занепад, халтура, фікція, справжнє мистецтво заборонялося, театри ледве животіли, втрачали глядачів, переходили на російський репертуар, і взагалі театрів мало, професійних драматургів майже нема, на п'єсах лежить печать стереотипу, гнітюча стилістична одноманітність, кращі режисери і драматурги репресовані, всі входять в мистецтво перекрив похмурий цербер цензури. "Сучасна драматургія, — цитую з преси, — переживає нині чи не найтрагічніший час".

Що ж призвело її до цього? Які фактори ушкодили її естетичний код? Чи це результат руйнівних процесів за сім десятиліть

радянських років, чи це також і нечувана патогенеза за попередніх декілька століть? Свого часу радянським гуманітаризмом був накинутий постулат, що Маркс знайшов у Гегеля "раціональне зерно", от заповідливі теоретики літератури і клювали слухняно те зеренце. Тим часом у Гегеля в його "Естетиці" цілі розсипи золотих думок, на які при теперішніх розхитаних критеріях не раз потрібно було б спертися.

Чому, наприклад, Гегель вважав драму найвищим з усіх мистецтв?

Тому що матеріалом драми є мова, а порівняно з матеріалом інших мистецтв — каменем, деревом, звуком, фарбою — лише мова здатна повною мірою передати дух. І далі. Гегель розглядав драму як "творіння вже внутрішньо розвинутого національного життя". Не похитнемося від болю, не схопимося за голову від постійно притамованого страждання, — відповімо собі чесно й відверто: чи було коли в Україні своє власне, внутрішньо розвинуте національне життя?

Так, було. Алеж як рідко і ненадовго, за всю історію кілька разів, коли їй вдавалося розірвати пута, коли вона повставала, — тобто в періоди національно-визвольної боротьби. Це було в XVII ст., це було в XX, це, власне, є тепер. Щоразу це називалося відродженням нації, і щоразу — це вже специфіка поневолених народів — в цю боротьбу йшли саме ті, що становили духовну еліту нації, саме ті, хто міг створити і цей найвищий ступінь мистецтва — драму. Перо міняли на шаблю, на барикади, як от і тепер — письмовий стил на мітинги, на демонстрації протесту, на парламентські дебати. І хоч, здається, Герцен говорив, що театр — це парламент літератури, на жаль, парламент — це не література театру.

Взагалі ознакою розвинутого національного життя є розімкнутість культури світу. Україна ж була відірвана від загальноєвропейського континенту, — пише Чижевський, — ще в XIV столітті. І вже ніколи після того не мала свого безпосереднього виходу в світ. Вона була заблякована. Її витіснили з її духовного поля, там виростав чортополох, гинула мова, гинув матеріал, єдино здатний гідно передати життя людського духу. Гинула сама можливість створення драми з органічним кодом загальнолюдського порозуміння. У хронічному пеклі своїх специфічних проблем нація піднімалася до висот громадянського подвижництва, але втрачала чутливість до художніх новацій.

А коли на початку XX століття прийшла худенька, хвора на сухоти, геніяльна жінка і за 12 років створила 20 дивовижної сили драматичних поем, акумулювавши в них весь художній потенціал і за минуле і на майбутнє, то це вже було пізно: на інерціях своєї історичної біди народ її не відразу зрозумів, примучена цензурою література не могла пробитися до театру, та й театр не був на тому

рівні, щоб поставити такі твори. А потім Перша світова війна, і рух революції, і громадянська війна, і лихоліття, голод і репресії. В такі періоди відбуваються людські трагедії і драми, — літературні драми пишуться в стабільних умовах. Хай нелегкого, але національно розвинутого життя. Наше ж національне життя віками зазнавало страшних деформацій, мова переслідувалася. У 20-их роках цього століття становище мови було вже фатальне. Один з провідних тоді російських письменників Федір Гладков сформулював його так: "Зачем гальванізировать украинский язык, который покрывлся уже прахом? Это только тормозит развитие социалистического строительства".*

Очевидно, українська мова являла собою надто велику загрозу для "соціалістического строительства", бо носіїв її репресували, і цифра репресій страшна: зі всіх репресованих в 1930-ті роки письменників цілого Радянського Союзу половину становили письменники українські. Серед них були і найвидатніші драматурги, і геніальний режисер-новатор Лесь Курбас. Люди, які могли вивести український театр на світовий рівень, і нині не доводилось би пояснювати ані трагедії нашої драми, ані драми нашої історії. Чому я говорила про скелети в трюмі і мертвий екіпаж, — я говорила саме про тих, що загинули в тюрмах і таборах. І дехто з них на Соловках, і дехто в трюмах тих барж, що були пущені на дно. Через те історію нашого народу завжди буде переслідувати зловісне видиво тих трюмів, тих з живими людьми потоплених барж.

Біда України в тому, що вона потрапила в колоніальну залежність — і то від такої держави, як Росія, держави рабського духу, в якій і самі росіяни не були вільними.

Російська цензура душила і свою ж, російську, літературу. Враження таке, що цій державі взагалі протипоказане все талановите і прогресивне. Згадайте долі кращих російських письменників. Пушкін загинув. Лермонтов загинув. Гоголь заснув летаргічним сном. Рилсєв повішений. Чернишевський стояв біля ганебного стовпа. Достоевський стояв на смертному помості, був на каторзі. Толстой був підданий анатемі. І далі, вже за радянських часів, — Маяковський застрелився, Єсенін повісився, Пастернак і Ахматова були зацьковані, Цвєтаєва повісилася, Булгаков був заборонений. А скільки репресованих, загнаних у психіатрички або приречених на довічне вигнання.

Що ж мусило чекати поневолені народи, яка доля була уготована їм? Вони потрапили під подвійний, відцентровий гніт, що

* Навіщо гальванізувати українську мову, яка покрилася вже прахом? Це лише гальмує розвиток соціалістичного будівництва. *Переклади редакції.*

розбиває на периферії. Зокрема, Україна, найулюбленіша і найненависніша з них. Найулюбленіша, бо Росії, котра виникла значно пізніше і північніше, дуже подобалася князівська історія України, її Київська Русь. Найненависніша, бо вона хотіла ту історію відібрати, присвоїти, вважати неподільно своєю. Що вона, зрештою, і зробила, приписавши собі пряме походження від Київської Русі, поминувши її корінне населення, присвоївши навіть його ім'я — Русь, всупереч здоровому глузду нав'язавши нам модель вторинності щодо власної історичної прабатьківщини.

Вийшло так, що Москва походить від Київської Русі, а Київ — від Москви. Хто був незгоден, того вивезли до Сибіру. Відбувалося пляномірне знищення української інтелігенції, сатанинська її селекція. А згодом уже й не примусова елімінація талантів — у столиці імперії була преса, були театри, було середовище. Держава — це ж структури, це кошти на престижні інституції. Провінція для таланту безперспективна. Гоголь хоч і задихався в Петербурзі, але зажив світової слави. Батько його писав українською мовою, — хто знає його п'єси?

Національна мова підштовхувалася до прірви, а самовдоволений шовініст Суворін згодом теоретизував: "Местные наречия падают, между прочим, потому что всякое действительно крупное дароване стремится, по самому существу своему, в более широкие сферы".*

Таким чином в "более широкие сферы" потрапив професор Київської академії Теофан Прокопович зі своєю драмою *Володимир*, і Гоголь зі своїм *Ревізором*, і внук козацького сотника Гніденка — М. Гнєдич, котрий вчив знамениту російську актрису Єкатерину Семенову сценічної мови.

Во славу російської драми творив і Микола Хмельницький — нащадок Богдана Хмельницького. Чи не правда — цікавий діпазон: від гетьмана України до автора водевілю про "молоду вдову Аглаю"? Однак, видно, гени заговорили, написав історичну драму *Богдан Хмельницький, или Присоединение Малороссии*. Завважте, не "воссоединение", а — "присоединение". Колись термінологію вживали чесніше. Історик Покровський писав: "Боротьба за Україну". В журналі *Киевская Старина* колись була стаття — "Колонизация Новороссийского края". Тепер це зветься дружбою народів.

Продумано й послідовно деформувався культурний процес, в цих патологічних умовах український театр програмувався на провінційність. Навіть уже в наш час, в час ретельно закамупльованого шовінізму, в п'яти томній *Истории русского драматического театра*,

* Місцеві наріччя падають, між іншим, тому що всяке дійсно велике дарування прямує, самим еством своїм, у більш широкі сфери.

виданій в 1970-их роках у Москві, про російські театри на Україні згадується в розділі "Провинциальный театр", ну, і при тій нагоді є там і про театр український.

Ясно, що в таких умовах не могла нормально розвиватися власна критика, естетична, філософська думка, яка б формувала смак, рівень, критерії. Через цю свою нещасливу історію, через багатосотлітню патогенезу їй часом не до того, щоб думати про новітні пошуки форми, індивідуальний стиль, — вона завжди прагне громадянського подвигу, патріотичного змісту, національних проблем, над усе любить пісню, традицію, і головний критерій художності для декого — щоб глядачі плакали. Можливо, це інстинкт самозбереження, цей консерватизм, — він краще утримує традиції, але він постійно гальмує процес і є постійним джерелом конфлікту між людьми сучасного мислення, абсорбуючими світ сучасних ідей, схильними до новацій і, так би мовити, загалом.

Якщо в інших країнах для того, щоб працювати в літературі, потрібен був насамперед талант, то в Російській імперії і у всіх, хто мав нещастя підпасти під її владу, потрібна була мужність, здатність до самопожертв. І так протягом століть.

Незважаючи на всі утиски, переслідування і заборони, в кінці XIX і на початку XX століття у нас був прекрасний професійний театр. В нестерпних умовах забльоккованої культури, під гласним і негласним наглядом поліції працювали талановиті, віддані своїй справі люди — ціле гроно митців універсально обдарованих. Майже кожен з них поєднував у собі дар драматурга, режисера і актора. Високоосвіченого культурного діяча і енергійного організатора, здатного провести свій театр крізь Сцілли і Харибди цензурних заборон.

Десь до 1916 року українська культура зазнала непоправних втрат. Померли корифеї театру, померла Леся Українка, помер Франко. Не було вже Старицького. Наближалися часи тяжкі і криваво каламутні. Але не урвалася нитка українського театру. Де впа-ли корифеї, раптом звівся на повен зріст молодий Лесь Курбас. Щось в генах народу диктувало необхідність появи саме такого митця, бунтаря, новатора, безстрашного реформатора театру. Прийшов талановитий драматург Микола Куліш. Писав оригінальні психологічні драми Винниченко. Прийшла багатообіцяюча молодь. У 1921 році Лесь Курбас писав: "Стати віч-на-віч з трагедією, треба вміти розрубати вузол". Вони творили новітнє, новаторське мистецтво. Вони стали віч-на-віч з трагедією, і всі загинули. Надто міцний був вузол, його неможливо було розрубати.

Театр, кажуть, дзеркало нації. Дзеркало нашої нації надто часто бувало розбите на скалки, а часом завішене, як в домі, де є небіжчик. Умирала мова, умирала культура, гинуло селянство, гинула земля, умирала сама душа народу. Українська мова з пре-

рогативи національної перетворювалася на ознаку соціальної. Простий народ розмовляв українською, ознакою приналежності до вищих сфер робилася російська. А якщо мова не має блиску престижності, сфера її вживання неухильно звужується.

Весь жах в тому, що селянство, це живе джерело української мови, в 1930-их роках зазнало нечуваного геноциду — голод, колективізація, репресії. Останній, хто вловив ще живий пульс селянства, був Микола Куліш. І був також репресований. Робітничі верстви швидко денационалізувалися. Об'єктом особливих переслідувань завжди була інтелігенція.

Подивіться в наше дзеркало ХІХ століття, — кого ми там бачимо? Селяни, козаки, ченці, бурсаки, міщани. Простолод у всіх його іпостасях і колізіях. І нема персонажів з інтелігенції. Театр абсолютно все віддзеркалював. Двомовна п'єса — це вже була соціальна характеристика. Починався той синдром україноненависництва, котрий у вживанні української мови уже вбачав націоналізм. І коли в *Суеті* Карпенка-Карого з'явився інтелігент, що розмовляв українською мовою, то це вже була подія, повстання людського духу, підозрілий для обивателя прецедент.

Це ж не те, що у Шекспіра — від короля до блазня — всі розмовляють по-англійськи. То чи ж міг у нас з'явитися наш український Шекспір? Це психологічно безпрецедентне явище, страшна суспільна аномалія — у такій формі і в таких масштабах — не знаю, де ще було щось подібне. Це ставило українців у ненормальне становище серед інших народів. Чижевський навіть вважав, що вони зробилися "неповною нацією", нацією без інтелігенції.

Тотальна патогенеза вразила українську культуру, особливих фальсифікацій зазнала історія. Історія просто відчувувалася від нації. Культивувався мало привабливий малоросійський стереотип — тип українця-простака, хохла, малороса.

Книга Суворіна про гастролі українського театру в Петербурзі так і називалась: *Хохлы и хохлушки*. Важко повірити, але це так: у Петербурзі в 1907 році вийшла книжка з такою назвою, і навіть досить прихильна до абorigineв своєї імперії.

І от в цій книжці Суворін відкриває дуже несподівані речі. "Почти вся труппа г. Кропивницького, — пише він, — дворяне, офицеры, вообще люди из интеллигентного слоя, и не потому ли эта труппа так чудесно спелась и обнаруживает такую интеллигентность в своей игре?"* Суворін дивується, що вони марнують у провінційному репертуарі свій талант, адже серед них є актори світової кляси. Зокрема Заньковецька могла б прикрасити собою

* Майже вся труппа п. Кропивницького — дворяни, офіцери, взагалі люди з інтелігентної верстви, і чи не тому ця труппа так чудово спрацювала і знаходить таку інтелігентність у своїй грі?

сцену імперського театру, актрис такого таланту там нема. Він порівнює її хібащо з Елеонорою Дузе. На будь-якій іншій сцені вона була б зіркою першої величини, "хохлы" роблять злочин, тримаючи її на такому репертуарі. Хай би зіграла Офелію. Хай би зіграла Катерину в *Грозі* та й була б велика російська актриса. Суворин не знав або прикидався: українським театрам не дозволялося грати п'єси перекладні. Ніякого Мольєра українською. Все йшло з Росії і через Росію.

Забльокваність України робилася фатальною для її культури.

"Неповна нація", як сказав Чижевський, могла дати тільки "неповну літературу". А в той час уже був український репертуар світового рівня. Була вже *Одержима* Лесі Українки. *На руїнах* — роль Тірци — чим не для Заньковецької? І вже Леся Українка дописує *Кассандру*. І пишеться *Руфін і Прісцилла*, котра так ніколи і не була поставлена. І десь уже одмучився П. Куліш над перекладами з Шекспіра. І взагалі, якщо придивитися, то і в *Назарі Стодолі* є імпресіоністичні сцени, а, приміром, "Великий льох" у Шевченка, то це вже сюрреалістична містерія.

Але українському театрові дозволено грати лише п'єси на сільську тему, але Пантелеймон Куліш довго ще буде постаттю нерозгаданою в українській літературі, але Леся Українка під негласним наглядом поліції, і твори її знає найбільше полковник Спіридикін і цензор Алфьоров.

Не було внутрішньо розвинутого національного життя. Будь-які новації в таких обставинах набували місцевого значення, не реалізувалися в свідомості світу, втрачали свою художню актуальність.

Так ця література опинилася в позі людини, що береже свою свічку, затуляючи її плечима й долонями. Так ця нація і підходить до кінця ХХ століття з цілим комплексом своїх віковичних, і досі ще не розв'язаних, а тому специфічно за давнених, часом уже й незрозумілих для світу проблем.

Але якщо в ХІХ столітті митців так страшно переслідували, то в ХХ їх вже знищували фізично. Цілий масив української драми був знищений разом з її творцями.

Натомість була створена література соцреалізму, яка в суті своїй є антилітературою. Витворився потворний тип письменника-конформіста.

Отже, в ХІХ столітті неповна література, в ХХ антилітература. Ще перед тим довгі століття — література, писана не народною мовою, обмежена канонами схоластичних догм. Кілька століть! Хіба не достатньо, щоб докорінно знищити художній потенціал літератури?

Однак, і це вже із області чуда, цього не сталося. Українська література живе, і найвищий вид мистецтва — драма — все рішуче

струшує з себе пута консерватизму. Стан української драми на сьогодні.

При сучасних домінантах фактично вже постмодерністської культури Заходу українська драма виглядала б досить анахронічно, якби не виразні ознаки відчайдушних спроб виходу із запрограмованих інерцією. Потребу естетичних зрушень насамперед відчули молоді, навіть не стільки драматурги, як в надрах самого театру — актори, режисери, чий нескований догмами інтелект прагне нових ідей, нових пошуків, нових стосунків зі світом. Старі драматурги корнійчуківської школи все ще давали п'єси на скрипучий тапчан своїх традицій, де по колу ходить понурий, давно запряжений в ідеологію кінь. А молодь виборсувалася, скидала хомути і ярма, згадувала театр Леся Курбаса, хотіла свого театру. Виникали аматорські студії, відбруньковувалися малі сцени, де актор академічного театру міг розробляти свої творчі суглоби, затверділі на традиціях консервативних. Часом на малій сцені відбувається цікавіше дійство, ніж в самому театрі. Від академічного театру у Львові відломилася група молодих акторів і дуже нелегко, з поневіряннями, з безпритульністю створювала свій театр, шукала свого репертуару.

Виникає безліч театрів-студій. Це як реторти, в яких кипить, буваєк есперимент. Каталізатором таких процесів найчастіше буває режисер. Активні в цьому процесі й митці, чий творчий шлях так яскраво починав у 1960-ті роки, а потім був перепинений. Тобто люди, не вражені бацилою конформізму.

Тут вчора було питання: хто переважно подає новаційні імпульси — драматурги чи режисери? Думаю, що на сьогодні переважно — режисери.

Чи видно, хоча б в дорозі, великого драматурга? Залежно як міряти дорогу — кроками чи кілометрами. В масштабах кроку на сьогодні наче нема, а хтозна як воно буде з дистанції історичного кілометра?

Печальною специфікою української драми є те, що для неї виявилося новим те, що у неї відібрали півсотні років тому, а то й набагато більше. П'єси Винниченка, Миколи Куліша, драму Лесі Українки *Бояриня*. Не кажучи вже про письменників української еміграції. Театри відкривають їх для себе тільки тепер.

Театри вчаться їх тепер ставити — після такого трагічного, вимушеного, засміченого догмами антракту. Часом це важкий шлях пошуків навпомацки. Ці вистави викликають великі дискусії, гострі сутички в пресі, часом навіть здається, що ці давно вже неживі письменники гальванізують цей примерлий в соцреалізмі процес. А з іншого боку, це також і хронічна біда української драми — оця її постійна змушеність до ретардацій. За великим рахунком вона гальмує можливість рішучого художнього прориву. Необхід-

ність надолужити часом не дає активно вписатися в сучасний світовий процес. А часом може дати і поштовх до нових інерцій.

Так що драма українська на сьогодні розвивається по формулі молодого Тичини: одні ідуть вперед, а голову звернули назад. Інші ідуть назад, а голову звернули вперед.

Сумно, що з таким запізненням приходять твори, яскраво новаційні на свій час. Якби твори Миколи Куліша, Винниченка, Лесі Українки були поставлені вчасно, вони дали б цілу когорту режисерів і акторів, становлення яких відбувалося б на високих зразках.

Становище театру і драми як літературної основи спектаклів тісно зв'язане. Гегель навіть вважав, що драму взагалі не слід друкувати, а "відразу ж після написання — приблизно так, як це відбувалося у древніх — драматичні твори повинні у вигляді рукопису віддаватися в розпорядження сцени з її репертуаром".

Очевидно, історія культури йде не по висхідній, а те, що можливе було у древніх, тепер здається недосяжним. Ще донедавна між драматургом і театром стояло багато інстанцій і перепон, це тяжко відбивалося як на театрі, так і на драматургії. Драматургія як вид літератури, що потребує двоступневої реалізації, була загрожена найбільше. Тому найбільше занепала.

Театри, ті, що вже є, і театри-студії, що виникають, — як пташенята в гнізді національного театру, зі всіма підкинутими зозуленятами, роззявляють дзьоби, чекаючи п'єс.

Молодь ставить, експериментує, шукає. Грають часом у клюбах і в підвальних приміщеннях, у закритих двориках і в трапезних монастирів. Часом це смілива експериментальна інсценізація, як це було з виставою *Момент* за оповіданням Винниченка у постановці молодого талановитого режисера Андрія Жолдака, з блискучою грою акторів на малій сцені театру імені Франка. Часом і академічний театр, порвавши традиційні пута, зблисне новими гранями, вразить грою такого майстра як Богдан Ступка.

Часом це модернізація традиційних вже для української сцени п'єс, коли режисер свідомо перетворює їх на фарс, утрируючи весело і без сантиментів. І твір набуває нового дихання.

Або новий жанр: рок-опера, скажімо, на сцені академічного театру, як це було недавно в Києві, у театрі Франка.

Алеж знову клопіт: є певна категорія глядачів, вихованих на певних зразках. Такий глядач-мулат багато дечого не сприймає. Наприклад, після того, як була показана на телебаченні *Бояриня* Лесі Українки, пішли скарги, обурені листи, що це обман, "подлог"*. Леся Українка не могла написати такого твору, вона була за дружбу народів, а тут героїня умирає в Москві від туги за Україною.

* Фальшивка, фальсифікація, підробка.

Процес перебудови для декого — лише процес переорієнтації. Та й взагалі мистецтво не може жити періодами, які параметрує політика. Колись воно жило епохами. Епоха Відродження. Епоха Просвітництва. Тепер мусить жити періодами перебудов, од відлиги до відлиги.

Але, здається, входимо в епоху. Отже, й виміри будуть інші.

Ми ставили діагнозу минулому, це була патогенеза.

Діагностуємо сучасне, — це болючі процеси, але процеси здорові. Відбувається складна, довга і тяжка історична операція. Україна хоче відділити своє серце, свій інтелект, своє тіло від імперії.

Поставити діагнозу на майбутнє неможливо, можна помилитися, але ось моя прогноза. Україна усвідомить свою трагедію, переживе катарсис. І лише тоді розсміється, відчув себе вільною, і тоді почнеться нова якість національного буття. А заодно і нова якість усіх форм цього буття, в тім числі й мистецьких.

Новації української драми можуть відбуватися несподівано, експлозивним шляхом, бо акумуляція творчого потенціалу вже відбулася.

Думаю, що українська драма найближчим часом досягне високого рівня і то якогось такого, що вразить уже до всього звиклий світ. Чому я так думаю? Тому що духовний досвід нації безпрецедентно тяжкий, тому й література повинна дати безпрецедентний результат.

Тим часом вона продовжує свої навігації в українських Бермудах. Нація поступово виходить зі своєї хронічної безвиході і, на щастя, робиться об'єктом уваги людей порядних і праць науково конкретних.

Це парадокс, але саме тепер, у період гласности, в період, здавалося б, легший, сприятливіший для розвитку національного театру, саме тепер українська драма знаходиться на стадії усвідомлення своєї катастрофи. Чутно відчайдушні зойки про занепад української драми і театру взагалі, наводяться факти і цифри, котрі поглиблюють загальний стан обурення і тривоги.

Що це? Несподіване прозріння чи перебільшення? Ні, просто це реальний стан речей. І чим глибше український театр усвідомить свою катастрофу, тим швидше вийде з неї.

Травень 1991 р.

КРИТИК МАРГАРИТА МАЛИНОВСЬКА (1941—1983)

Валентина Громова

Десь на самому початку 1960-их років у Львівському університеті ім. Івана Франка працювала літературна студія, яку очолював професор філології Семен Шаховський. Тут завжди було людно, збиралися майбутні філологи, журналісти, читали свої писання, гаряче обговорювали, сперечалися. І лише двоє людей виділялися у цьому гаморі спокоєм — сам Шаховський та мовчазна, з живим сприйнятливим поглядом зеленувато-карих очей дівчина. Це була Маргарита Малиновська, студентка факультету журналістики. Зрідка професор повертався до неї, запрошував до розмови. Шум нараз стихав,



Маргарита Малиновська

початківці хотіли почути, що скаже Маргарита Малиновська, яка на той час уже друкувалася у львівських газетах та журналі. Але вона, як правило, відмовлялася говорити, або відбувалася малозначущою реплікою. Одразу ставало очевидним — виступати не любить. І це дещо вражало, адже при радянській системі мало не з пелюшок виховувався потяг до трибун та гучномовних несенітниць, бо в тім була запорука вдалої кар'єри. Селянську скромність і мовчазну працездатність, успадковану від батьків, Маргарита зберегла на все життя.

Народилася Маргарита Малиновська 22 листопада 1941 р. в селі Уйма Локачівського району на Волині. Закінчила школу та роки з чотири працювала в районних газетах Волині. Саме тоді в неї визначилися професійні інтереси: вона почала писати невеличкі репортажні замітки, потім фейлетони — хльосткі, в'їдливі. У цих перших спробах молодого дівчати вже вгадувалася цікава риса її особистості — іронічний склад розуму.

Згодом Малиновська їде до Львова і навчається на факультеті журналістики, друкується в пресі. У середовищі колег і деяких викладачів непокірна студентка викликає роздратування, а може й заздрість. Але причепитися до неї можна хібащо за неохоче від-

відування лекцій з політичної економії соціалізму та історії КПРС. Відчуваючи недоброзичливість, Маргарита у 1964 році їде на практику до Києва, яку проходить у журналі *Вітчизна* і переводиться на останній курс Київського університету. І залишається у Києві назавжди. Тут вона одразу сходиться з літературно-письменницькими колами і у 1965 році стає членом Співки письменників України.

Після закінчення університету у 1966 р. Малиновська працює у відділі критики журналу *Вітчизна*. Напевно, це були найшасливіші роки її життя — молодість, світлі сподівання, творча снага, чарівні київські кручі, дніпрові далі (вона мешкала у будинку поруч з Києво-Печерською лаврою, Аскольдовою могилою, що на самих схилах Дніпра). Відчуттю повноти життя сприяла тоді й суспільна атмосфера — нетривкий час "відлиги", коли вирости талановиті прозаїки й поети, що згодом будуть зватися "шістдесятники": Василь Симоненко і Микола Вінграновський, Іван Драч та Євген Гуцало, Григорій Тютюнник і Віктор Корж, а на шляхах до читача вже був *Собор* Олеся Гончара та *Пісня про незнищеність матерії* Б.-І. Антонича. У сусідньому друкованому письменницькому органі — *Літературній Україні* відділ критики очолював чесний і талановитий письменник Станіслав Тельнюк, критичні семінари з творчою молоддю вів поет і наставник Абрам Кацнельсон.

Для Малиновської це був також час і певної життєвої зрілості, усталеності естетичних смаків та етичних принципів. Доброзичливість, як основна риса її людської вдачі, виявлялася як в редакторській роботі, так і у власних критичних студіях. Зокрема, вона багато зробила для репрезентації нових імен, підтримки молодих початкуючих письменників. Їй не властиво було модне на той час протиставлення старшого та молодшого покоління (так звана проблема "батьків і дітей"), бо передусім керувалася критеріями людяності й художності. А через те прихильно ставилася до Ірини Вільде, поцінуючи її роман *Сестри Річинські*, як редактор віддавала належне місце працям репресованого Петра Колесника.

Помітні зміни відбувалися і у власній творчості Маргарити Малиновської: вона поступово відходила від фейлетонної хльосткості до аналітичності думки. Певним свідченням цього стала перша книжка *Синтез важкої води* (1967). Вона присвячена дослідженню жанру новелі, що саме в середині 1960-их років переживав форму стрімкого піднесення. Літературним матеріалом були новелі Олеся Гончара, Леоніда Первомайського, Юрія Мушкетика, Євгена Гуцала, Олександра Гижі та інших письменників як молодшого, так і старшого покоління. Разом з тим Малиновська у своїх спостереженнях торкалася і деяких питань теорії, зокрема сюжету, характеру в новелі, але її розмірковування з цих питань

були далекі від умоглядности, витікали з аналізованого нею літературного матеріалу.

Жанр новелі вавив дослідницю своєю місткістю думки і лаконізмом форми, а через те і в наступній своїй книжці літературно-критичних статей *Любов до життя* (1968) знаходять своє місце роздуми над новелею ("Барви світу у прозі малих форм"). Дослідниця не замикалася в рамках одного жанру — в тій же збірці читач знайде розвідки з питань розвитку роману ("Життя в сучасному романі"), сучасні поезії ("Постійність змінності"), полемічну статтю про тогочасний стан критики ("Можливості холодного кипіння"). До збірника *Любов до життя* увійшли і літературні пародії, які так добре їй вдавалися, хоча примножували недругів.

Літературно-критичним дослідженням Малиновської властива не лише неординарність думки, а й неординарність її вираження. Писала вона емоційно, гостро, образно. Її статті виділялися тоді на фоні узвичаєних штампів, кліше, псевдонаукової засушености стилю. І це нерідко викликало роздратування навіть у мислячих критиків. Ось один з перших-ліпших прикладів: у збірнику *Література і сучасність* вміщено було статтю Малиновської "Колообіг" про творчість Бориса Олійника. Безумовно, на фоні інших "академічних" досліджень вона виділялася жвавістю думки, емоційністю викладу. За те літературознавець Степан Трофимчук зі Львова в рецензії на збірник дорікає Малиновській за зайву експресивність, "претензійність назви". "Ну хіба ж це лексика ділової критики?" — риторично закінчує він (*Літературна Україна*, 9 лютого 1973). І все ж таки активність і фаховитість критика Малиновської не залишалася непомітною. Її запросили працювати заступником головного редактора *Літературної України*, що було не лише значним підвищенням "по службі", а й виразом довіри письменницьких кіл. У *Літературній Україні* Малиновська проводила свою лінію, нерідко зневажаючи "офіційну" думку.

Однією з перших відгукується на вихід у світ *Собору* Олеся Гончара, не передбачаючи (а може й передбачаючи!), яка доля спіткає цей роман. Вона так і не дожила до того часу, коли твір був "реабілітований". Безумовно, "необачність", непокірливість, самостійність були не до вподоби ідеологам із Компартії України, і Малиновська врешті змушена була звільнити місце в партійній пресі. Як заведено, ця акція супроводжувалася відстороненням від неї багатьох колег-письменників, аби, боронь Боже, самим не впасти в немилість перед "власць придержашими". Підтримала мама, вона часто приїздила до Києва, з нею у Маргарити були напрочуд близькі й теплі взаємини. Бог змилостивився над Маргаритиною мамою: ще зовсім не стара жінка, вона померла на рік раніше від Маргарити, бо навряд чи пережила б втрату доньки.

Маргарита продовжувала працювати й писати, хоча в період остракізму її, як прийнято в Україні, не друкували. Щоб вижити — деякий час працювала редактором на київській кіностудії ім. Олександра Довженка. Тепер її як критика тягне до більших літературних форм, таких як літературно-критичний портрет про письменника. Відтак з'являється книжечка *Олесь Гончар* (1971), в якій послідовно розглядається уся багатогранна творчість письменника, майстерність, самобутність його таланту, нерозривність мистецької долі з життям українського народу.

Тривалий час працює Малиновська над літературним портретом відомого російського письменника Леоніда Леонова. Вона досліджує факти і події біографії Леонова, усі пунктири зв'язків, що лучили його з Україною, переклади його творів українською мовою тощо. Малиновська часто їздить до Москви, вивчає творчу лабораторію письменника, зустрічається з ним особисто, веде цікаві й плідні розмови про творчість. І все це згодом знаходить своє місце у книжці *Древо дружби. Леонід Леонов і Україна* (1979).

В останні роки свого короткого життя Малиновська зовсім відходить від критики і задумує писати прозу. У 1977 та 1980 роках вийшли дві її книжки: романи *Гримучі озера* та *Полісся. Гримучі озера* (на історико-революційну тему) були видруковані у львівському журналі *Жовтень* (чч. 11, 12, 1975). Роман носив викінчений самостійний характер. В основі твору — події у Польщі (до складу якої входила Волинь) напередодні Другої світової війни, революційний рух на Західній Україні, очолюваний КПЗУ.

Пізніше *Полісся* стало продовженням *Гримучих озер*. Роман охоплює період війни 1941—1945 рр., боротьбу народу з фашистськими окупантами. Тут діють ті ж самі герої, що в попередньому творі. Обидва романи мають неперехідну цінність саме тому, що в них відтворено народний дух, народні характери, побут і живу народну мову. З глибоким знанням життя Малиновська створює кольорит Полісся, сільського життя. Увага до деталей і дрібниць побуту настільки володіє письменницею, що вона подекуди відходить від основної сюжетної лінії (що дало привід критикам дорікати їй за нестрункість композиції, зокрема Зінаїді Голубевій в її рецензії у *Літературном обозрени*, ч. 11, 1976).

Надихана любов'ю до свого краю, Малиновська виявила себе справжнім майстром-живописцем. До шему в серці зворушує вона читача красою поліського краю:

За ярами і горбами Волино-Подільської височини, у глиб пологого, ледве примітного північного схилу, куди круто й несподівано, наче хто подав їм знак, звертають у своїй нижній течії усі найбільші тутешні ріки, що у верхів'ях течуть тільки із заходу на схід, — у тому гіллястому межі-

річчі лежить Полісся. Тисячі сіл і містечок з давнього давна задивляються на його багаті очеретуваті води, білі березові світанки, вузьенькі долини річечок з низькими, схилистими і піщано-болотяними берегами, порослими часто лісом, — так розпочинає вона свій роман *Полісся*.

У цілісній системі її твору пейзаж має ще й функціональне значення — сприяє розкриттю психологічних станів, передує подіям, створюючи емоційну атмосферу.

У своїх романах Малиновській вдалося створити характери складні, глибокі й переконливі. Однак з великим жалем можна сказати, що сьогодні для нас концепція цих романів у цілому несприйнятлива. Не можна погодитися з думкою письменниці про визначально-благотворну роль КПЗУ в житті українського народу, з ідеєю засудження буржуазного націоналізму, авторською оцінкою петлюрівщини, бандерівщини, з думкою, що носієм ідеології фашизму виступала релігія і, зокрема, Українська Автокефальна Православна Церква. І в цьому вбачається велика драма письменниці, яку їй, на щастя, не довелося пережити. Чи, може, була це свого часу кон'юнктура? Ні. Надто вона любила свою Волинь, щоб спуститися до такого лицедійства. Малиновська ретельно вивчала архіви. Але що то були за архіви, коли й досі вони дають дозоване знання історії! Не можна суворо її судити — письменниця була продуктом свого часу, продуктом своєї епохи. Усе її творче життя, як і ці два романи, — переконливе свідчення, як комуністична ідеологія спотворює людську долю і талант.

Малиновська залишилася в історії нашої літератури як провідний критик 1960—1970-их років, що вболівав за долю української літератури і робив усе можливе в ті часи, щоб зберегти в ній національний дух.

Її не стало 22 жовтня 1983 року. Померла вона за робочим столом, пишучи третю частину своєї книжки про рідне Полісся. Похована на Волині.

ПЕРЕРВАНА ПІСНЯ

Розмова з поетесою Ганною Коцур з приводу виходу першої книжки її поезій*

Їй було десять, коли вона почала писати вірші, дванадцять — коли надрукувала перший з них (на сторінках прясівської газети «Нове життя»). 18-річною вона увійшла в літературу українців Чехо-Словаччини окремим розділом ("Потиск рук") у колективній збірці молодих поетів-початківців «Пригорщі весни» (Пряшів, 1966), що її упорядкував Іван Мацинський. В ній вона, тоді студентка Пряшівського філософського факультету університету ім. П. Й. Шафарика, виявила себе вже зрілою поетесою, поетесою з багатограним образним мисленням, яка має що сказати читачеві і вміє це сказати.



Ганна Коцур

Для удосконалення мови у 1968 р. її післали вчитися у Київський університет в надії, що після повернення вона буде продовжувати так успішно розпочату літературну діяльність. А вона і справді дає про себе знати все новими і новими віршами, публікованими у прясівській українській пресі. Ганна Коцур здала у видавництво окрему книжку поезій "Стежки до себе", яка до того часу кружляла в рукописі і викликала загальне захоплення читачів.

Та після 1970 року, коли на сторінках «Дуклі» появилася остання добірка віршів Ганни Коцур, її ім'я перестало з'являтися у пресі і не появлялося двадцять років. Ганну Коцур викреслили з літератури чехо-словацьких українців, здавалось, назавжди.

Та наступив 1989 рік, а з ним "ніжна революція". 43-річна Ганна Коцур, знов студентка того ж Пряшівського філософського факультету, з якого її звільнили 20 років тому, видала свою першу поетичну збірку «Коли висихають криниці».

Збірка повна свіжих поетичних думок і несподіваних образних конструкцій, якогось притасного болю. Багато в ній недосказаного або сказаного лише натяком. Та все ж таки і тут, як двадцять років тому, в її віршах пульсує життя, з них виступає чиста душа поетеси, її любов до рідного слова, до Карпатських гір, до України, до мами, чоловіка, дитей.

Але що відбулося в житті Ганни Коцур за тих двадцять років, коли вона змушена була мовчати?

* Ганна Коцур, *Коли висихають криниці*. Пряшів, 1990, 88 стор. Тираж 300 прим.

Михайло Роман у вступній статті "Ганна Коцур та її поезія" намагається переконати читача, що поетичне зростання поетеси було цілком природним.

Ні словечком він не згадав про те, що Ганну Коцур за спілкування з дисидентами на Україні та "буржуазними націоналістами" на Заході виключили з Київського університету і вислали з Радянського Союзу; що у Чехо-Словаччині її заарештували і лише на сьомому місяці вагітності звільнили з в'язниці з умовою, що після родів і "декретної відпустки" вона повернеться у в'язницю відбути термін покарання; що і після звільнення з в'язниці її постійно цькували і переслідували; що їй не дозволили здобути вищу освіту у Пряшівському філософському факультеті; що її ім'я не сміло з'явитися навіть в "наукових" оглядах про літературу чехо-словацьких українців.

А може Михайло Роман про все це не знав? Та не міг він про це не знати, будучи цілих двадцять років біля керма пряшівського літературного процесу: як голова комуністичної організації на факультеті, завідувач катедрою української мови і літератури та як голова української секції Спілки словацьких письменників. Отже він був головним ідеологом української літератури Чехо-Словаччини, ідеологом аж занадто активним, який, дбаючи про "ідейну чистоту літератури", поховав не одну свіжу думку.

Я звернувся до Ганни Коцур листом, в якому поставив їй кілька конкретних запитань. Подаю уривки з цього інтерв'ю.

Пряшів, 16 квітня 1991 р.

Микола Мушинка

Микола Мушинка: Знаю, що літературний критик Орест Зілинський хвалив ваші вірші. Що ви могли б сказати про нього як літератора, людину?

Ганна Коцур: Мушу уточнити Ваше твердження. Орест Зілинський не настільки хвалив те, що я написала, наскільки, відчувши, мабуть, у мені певні задатки до творчості, намагався їх тактовно й чуйно розвивати. В листах чи під час зустрічей Української філії Спілки словацьких письменників поширював і поглиблював моє світобачення, відкривав взаємопов'язання між словом, музикою, малярством, згодом надсилав різноманітну літературу. Так він виховував у мені відповідальність перед словом і за нього. Зокрема й тим, що давав читати окремі свої рецензії та статті. Орест Зілинський був не тільки глибоким знавцем духовної спадщини свого народу, але й інших народів, і все це передавав молодій нашій творчій генерації, котра тільки но почала запускати тендітні корінці. Пріоритетом його суджень та оцінок були загальнолюдські вартості, не позбавлені водночас національного усвідом-

лення й гідности, але вільні від будь-яких ідеологічних схем та кліше. Тому його виключення, як і багатьох інших празьких українців з літературно-культурного життя, було трагічним абсурдом з одного боку й точно розрахованим кроком з другого. Вдарили в найчутливіше місце. На відміну, наприклад, від Юрія Бачі, О. Зілинський був "аполітичним": коли перший дотримувався соціологічно-публіцистичних засад, то другий виходив з принципів естетично-етичних, суто художніх. Він силкувався вивести нашу літературну молодь за межі регіональної замкнутости, робив це чутливо, але й вимогливо, не "славословив", як згодом до цього вдалися ті критики, що прийшли "нормалізувати" й "виправляти помилки" своїх попередників у 1970-ті роки. Хоч у моєму житті було багато прекрасних людей, проте О. Зілинський залишився для мене тим смолоскипом, який роздає світло саме тим, що його потребують, і саме тоді, коли в цьому є найбільша потреба.

М. М.: Що значив у вашому житті київський період? З ким ви зустрічалися, в якому товаристві?

Г. К.: Жовтень 1968—березень 1972 року був і лишається найкращим періодом мого життя, незважаючи на те, що закінчився так печально й драматично. Ще до навчання в Київському університеті я декілька разів побувала в Україні і вже мала свою думку про культурно-політичний, мовний, психологічний рівень землі й людей. 1964 року я прибула до Києва на Шевченківські святкування і мене болісно вразило те, що в столиці Україні не чути української мови. Окрім того, напередодні до нас дійшла звістка про акт вандалізму, вчинений над українською (а тим самим і над європейською) культурою: зумисне було спалено бібліотеку, де знаходилися пам'ятки давнього письменства. Я мала тоді 16 років і всупереч цим негативним враженням Київ та Україна залишилися в мені на все подальше життя. Місто світилося свічками каштанів, схили Дніпра полум'яніли банями церков і храмів, у Каневі стояв замислений Кобзар, а дорогою в Моринці зустрілися ми із жінками, простими селянками, які, на відміну від киян, говорили чистою мовою, з великою пошаною згадували про "свого Тараса". Луною на побачене стали кілька моїх віршів, такі, наприклад, рядки: "... А ракети увись злітають ситі, а спини зігнуто додолу від роботи, і ще й хвалить потрібно, де кричати треба..." Ці вірші до моєї добірки "В пригорщах весни" не увійшли через побоювання упорядника й критика (О. Зілинського) за мою дальшу долю.

До Києва я приїхала разом з групою чехо-словацьких студентів на навчання вже після серпневих подій 1968 року, тобто після "приборкання непокірних танками". Мій протест проти цього насильства фігурував і під час майбутнього судового розгляду. На той час я вже прочитала досить української літератури, виданої в діаспорі, отож в дечому визнавалася. Після прибуття в Київ я

одразу встановила контакти з різними цікавими й прекрасними людьми, які вже тоді або частково, або цілковито були вилучені з культурно-суспільного життя (І. Світличний, Є. Сверстюк, Г. Кочур, М. Лукаш, В. Шевчук, Р. Корогородський, Н. Світлична, В. Стус, І. Дзюба, Л. Семикіна, Г. Севрук, А. Горська та багато інших). Живучи в подібному оточенні, я, зрозуміло, жила повнокровним духовним, українським, життям, за їхньою допомогою відвідувала приватні художні виставки, літературні вечори (зокрема, в книгарні "Сяйво" відбувалися дружні зустрічі), музичні концерти, вони ж додавали мені найцікавіші видання. Час від часу ми збиралися у дружньому колі, коли, скажімо, до Києва приїжджав хтось із відомих українців з-за кордону: Зіна Генік-Березовська, А. Куримський, Віра Вовк, Р. Шішкова. Крім киян я зустрічалася й з львівськими дисидентами: поетами, критиками, мистецтвознавцями. У моїй кімнатчині в гуртожитку Київського університету сходилася й творча молодь, мої однолітки — ми читали свої вірші, дискутували з різних питань за філіжанкою кави тощо. Хочу додати, що більшість із них уже в той час мали міцно забиті двері до літератури, декотрих згодом звільнили з навчання, інші були безробітними. Особливо теплі й дружні стосунки були в мене з родиною поета В. Підпалого, після його передчасної смерті я їх утримую й надалі з його дружиною Нілою.

М. М.: За що вас "видворили" з України і судили в Чехо-Словаччині?

Г. К.: Коротко кажучи, за так звану "антирадянську діяльність". Вона полягала і в тому, що я перевозила через кордон різні рукописи самвидаву, що згодом виходили на Заході книжками, наприклад, *Український вісник*, різні поетичні збірки т. зв. "заборонених" поетів, наукову монографію Михайла Брайчевського "Возз'єднання чи присднання?" тощо. А на Україну я привозила закордонні й наші, чехо-словацькі, також і україномовні, видання, бо на той час Україна вже була відрізана від решти світу, можливо, як ніколи, всіма засобами й методами з неї намагалися витворити духовну пустелю.

На початку 1972 року в Україні почалися масові арешти інтелігенції та взагалі вільнодумців. Причиною послужило затримання органами КГБ бельгійського громадянина Я. Добоша, котрому я передала одну частину "Словника рим" Святослава Караванського. Серед заарештованих було й чимало людей, котрих я зовсім не знала, отже, була заздальгідь запланована акція чергової чистки, так би мовити, російська зима у відповідь на празьку весну, котрою війнуло і на Україні.

19 січня 1972 року органи КГБ затримали й мене на вулиці у звичний спосіб. Того ж дня, але вранці, й так само на вулиці, "забрали" мого чоловіка. Після попередніх допитів провели обшук

(мушу додати, що крім т. зв. "законного" були й інші, під час нашої відсутності вдома). До кінця березня мене допитували, хоч не тримали в камері, а на "волі", але не спускали ока ані вдень, ані вночі. Під час слідства радянські кагебісти вимагали від мене, як і від останніх, публічного покаяння: погрожували, переконували, обіцяли. Я категорично відмовилася від цього, не бажаючи виступати лише в ролі свідка й вимагала, щоб мене, як і моїх друзів, заарештували. У відповідь на це мене викликали до проректора університету, де був присутній і віцеконсул ЧССР (згодом виявилось, полковник нашої державної безпеки) і повідомили, що за мою антирадянську діяльність мене виключають зі студій (за два місяці перед закінченням) і депортують за межі СРСР. Однак, мовляв, я все ще можу змінити, якщо передумаю свою позицію. Я відмовилася. Як тільки я вийшла з будинку, мене насилу втягли до авта нашого "віцеконсула" й відвезли (в супроводі радянського кагебіста) кудись за Київ, до однієї з дач (точніше приміських резиденцій) КГБ. Мій чоловік про все це не знав, його просто не повідомили, а на його запити, де я і що зі мною, у приймальні КГБ та чехо-словацькому консульстві відповідали, що "в нас її немає". Це, зрештою, була правда, бо я понад два дні була на згаданому місці. Там мене знову пробували переконувати. Погрожували, що може, наприклад, трапитися і автоаварія або щось подібне. На третій день вранці коли моя "тілохранителька" була ще в ліжку, я забрала свої речі й напіводягнена побігла чимдуж геть. На шляху пощастило спинити таксі й дістатися до Києва. Звісно, що після мосі втечі розпочалися пошуки.

Наступного дня я через нашого консула вимагала офіційного арешту. Через кілька хвилин з'явився наш "віцеконсул" і сповістив, що мене заарештовують. Опівночі, як пригадую, 6 квітня, мене привезли автом на чехо-словацько-радянський кордон і передали нашим органам. Так я опинилася у кошицькій в'язниці. Як це не парадоксально, але саме в тюремній камері я нарешті хоч трохи заспокоїлася: позаду були обшуки і залякування, незаконні затримки, коли мене декілька разів, коли я намагалася виїхати до ЧССР, повертали з вокзалу і забирали на чергову серію допитів, страх на кожному кроці й кожного дня.

До вересня 1972 року я перебувала під слідством у в'язниці, а потім мене відпустили: не у зв'язку з його закінченням, а тому що я була на восьмому місяці вагітності. Отже, наш найстарший син також був за ґратами, ще не народившись. В наслідок всебічного виснаження, в'язничної "дієти", повернувшись додому, я важко захворіла.

М. М.: Як проходив суд і на який строк вас засудили?

Г. К.: Судів було два, останній — у березні 1972 року — виніс вирок: рік позбавлення волі за "підривному діяльність проти Чехо-

Словацької Соціалістичної Республіки й нанесення шкоди державі соціалістичного табору”, тобто СРСР. Я опинилася у дуже скрутній ситуації: без будь-якої матеріальної підтримки (чоловіка на той час звільнили з роботи), з малою дитиною на руках. Крім того, синові загрожувала розлука не тільки з батьком (чоловік отримав дозвіл на виїзд аж 1977 року), але й зі мною, бо я мусіла повернутися до в'язниці, коли син підросте, й добути решту. Однак, на основі президентської амністії цю решту строку мені простили.

М. М.: Де ви після того працювали і коли вас реабілітували?

Г. К.: До половини 1975 року я була безробітною: всі дивилися на мене як на найбільшого ворога держави й народу: це був час "прорадянського патріотизму", як наслідок нормалізації та консолідації. Тяжко-гірко влаштувалася адміністратором в одному з готелів, потім до 1980 року (це вже ми жили разом усі) перебувала вдома з дітьми. Пошуки роботи були ходінням по муках: скінчила я як допоміжна сила в цукроварні. Перспективи більш-менш пристойного життя не було, отож я була охоча вдатися до крайнього засобу: до еміграції. Навіть навідалася в американське посольство у Празі, але з певних причин (люди, з котрими я розмовляла, мені видалися працівниками нашої держбезпеки, а ускладнювати й без того складну ситуацію не хотіла) повернулася додому. У 1980 році минула доба умовного нагляду за мною, і згідно з існуючим законом я могла подати клопотання, щоб на мене дивилися як на особу несуджену. У зв'язку з тим я відвідала секретаря окружного партії з ідеології і сказала йому, що в такій атмосфері, коли немає з чого жити, а роботи знайти не можу, я буду змушена просити політичного притулку на Заході. Умови тоді, наприкінці 1980 року, дещо пом'якшали, а функціонери в Бардієві не були крайньо ортодоксальними, отож у відповідь я дістала пропозицію завітати через тиждень, коли мою справу розглянуть. І справді, мені дозволили вчителювати, але з умовою, що мушу здобути вищу освіту. Нічого іншого не лишалося (адже з київського періоду не визнали ані місяця, ані жодного іспиту). В селі Мальців я викладала українську та російську мови, а згодом, після успішних екзаменів, почала навчатися заочно на педагогічному факультеті у Пряшеві. Аж до закінчення факультету я працювала як некваліфікована вчителька, тобто за мізерну платню, але іншого виходу не було. Це дальше коло ходіння по муках (цього разу життєвих) закінчилося 1986 року, коли я нарешті (після одинадцятирічного відвідування вищих шкіл) отримала диплом. Правда, нині я вчуся знову — вивчаю німецьку мову, бо російська вийшла з ужитку.

М. М.: Коли вас реабілітували?

Г. К.: Наприкінці 1989 року в нашій країні дійшло до вагомих змін, вони всім відомі. Дещо згодом розпочалася реабілі-

тація політичних в'язнів, і влітку 1990 року я отримала відповідне рішення суду про повну реабілітацію.

М. М.: Яка історія вашої першої поетичної збірки, що вийшла на 43 році життя? Що значить для вас поезія і кого з нинішніх поетів ви вважаєте найкращим?

Г. К.: Історія з одного боку складна, а з другого — цілком буденна. 1970 року, тобто вже під час нормалізації, я здала в наше видавництво рукопис збірки під назвою "Стежки до себе". Один з рецензентів (О. Зілинський), як і майбутній редактор М. Немет, пропонували її видати. Але інший рецензент (І. Галайда) — ні, бо знайшов не лише поетичні огріхи, що мені цілком зрозуміле, але й виразні збочення світоглядного пляну, містику тощо. Його слово переважило, бо так водночас закривалася дорога в літературу (або відкривалася) для самого О. Зілинського. Це був ще один аргумент проти нього як літературного критика, принаймні, я так думаю. З вищезгаданих причин я публікуватися згодом не могла. Така можливість появилася після того, як почалося потепління в СРСР, і в нас, хоча й поволі, пробивалися твори раніше заборонених авторів. На сторінках *Нового життя*, потім *Дуклі* появилася й кілька моїх віршів, а 1989 року я здала до видавництва рукопис названої збірки. Це, однак, не та сама збірка, що 1970 року, хоч є в ній кілька творів і з попередньої.

Найвищим проявом і досягненням поезії є для мене народна пісня, признаюся, що для мене особисто ще й під супровід бандури. Це якщо говоримо про результат, бо народна пісня є органічним поєднанням музики й слова, і лиш мало поетів можуть збудити в моїй душі таке відлуння, як вона. Поезія як творчий процес — це, передусім, процес самоочищення й очищення взагалі, один з шляхів самореалізації, дорога від себе до людей, а точніше — до споріднених душ. Для цього поет мусить бути вільним, незалежним ні від кого, а якщо так, то лише від власної совісти й міри таланту. Це мій особистий погляд.

Моїм улюбленим поетом є Т. Шевченко, але це не означає, що я не схильюся перед Франком чи Лесею Українкою. І серед сучасних українських поетів знайдеться чимало таких, якими можна захоплюватися. Це й шістдесятники, поети "київської школи", далі О. Пахльовська, П. Мовчан і т. д. Серед них, очевидно, провідне місце належить Ліні Костенко, але близька мені своїм тембром і поезія Атени Пашко. Серед українських чехо-словацьких авторів я поставила б на перше місце С. Гостиняка, хоч інколи мені заважає його надмірна публіцистичність. Є досить вартісних речей і в І. Мацинського. Зі словацької поезії я б згадала М. Руфкса.

М. М.: Яким ви бачите майбутнє українського населення чи ЧСФР та який ваш погляд на сучасний русинізм?

Г. К.: Якщо говорити про русинізм культурно-національний,

тобто усвідомлення власної самобутності й водночас належності до українського народу, то я його повністю підтримую. Політичний русизм з його "теоріями" відрубності й окремішності, спробами кодифікування діалекту як літературної мови, на мою думку, може стати нагробним каменем усього, що досі надбали. Не тверджу, однак, що все воно рівновартісне чи безпомилкове. А це й відповідь на те, яким буде майбуття українського населення ЧСФР. Все залежить від того, який напрям у нас переважить: народний чи політичний (досить авантюрний). В даний момент я досить велика песимістка: під загрозою опинилося не тільки наше шкільництво, видавнича справа, преса, але культура загалом. Воно, по суті, однаково в наслідок чого і як ми будемо зліквідовані чи, точніше, самозліквідуємося: ринкова економіка взагалі байдужа до культури (принаймні, у нас на нинішньому етапі), а до національних меншостей й поготів. Багато надій покладаю в зв'язку з цим на Україну.

*

У радості бувають очі сині,
та шлях до неї
чорно-калиновий,
через ожину
і вінки тернові,
що прагнуть крові.

Не раз за вікнами майнуть лукаво
то привиди,
то круків чорні крила.
Не раз у полі буря-злива
дорогу нам зненацька
заступила.

О, бурі, зливи,
громи, блискавиці,
старого Перуна онуки...
Якби не ви,
то висохнуть криниці,
зів'януть без любови руки.

СПОГАД

Всього було:
і сонця за ґратами,
і був за муром хтось
так, як і я,

під серцем — син,
а навкруги — пустеля
і лиш Господь
печалився над нами.

*

Буває й так:
у час цвітіння
приходить паморозь
зрадлива,
і не зародить синя слива,
і зариває білий сад.

*

Христос воскрес!
А чи воскресне Україна?
Серед руїн —
Чорнобильська руїна
серед голодоморів —
тридцять третій
рік.

А мова! Чиста, як сльоза,
занесена намулом.
А воля, воленька
за муром.
І матерів
зигзиний
плач.

Відбулося.
Те, що за нами.
А попереду — майбуття.
І жовто-синіми стягами
руїна-мати розквіта.

ОЛЕКСАНДЕР АРХИПЕНКО

(30 травня 1887, Київ — 25 лютого 1964, Нью-Йорк)

Володимир Попович

Олександр Архипенко відзначався трьома великими прикметами: багатою творчою винахідливістю, високим естетичним відчуттям та небувалою працьовитістю. Завдяки цим винятковим властивостям він став славним мистцем-скульптором ХХ віку.

Сміливу творчу винахідливість він одідичив по батькові. Його батько, Порфир Архипенко, управитель університетських лябораторій у Києві, був знаний і цінований як винахідник різних апаратів та інструментів, а замилювання до мистецтва він успадкував від діда Антона, маляра-іконописця, що цікавився історією світового мистецтва.

О. Архипенко дійшов до найвищих мистецьких досягнень не так завдяки школам чи визначним професорам-майстрам, як в наслідок власних постійних пошуків та винаходів. Він не мав ні одного академічного диплому, бо вчився спорадично — то в Києві (три роки), то у Москві (заледве нецілих два роки) і ще коротше у Парижі. Найважливішою школою для нього були збірки єгипетської, античної грецької та готичної скульптури в музеї Лювру.

Від шкіл він брав лише практичні і технічні знання, себто те все, що необхідне для ремісничої частини у мистецькій праці.

Щоправда, він шукав у школах ініціативних заохочень, однак не знаходив їх і може тому сам радо організовував приватні школи, щоб розвивати вроджені мистецькі нахили своїх учнів, будучи переконаним, що кожна людина має якісь творчі здібності. Крім мистецької творчости, навчання учнів у його приватних школах та при американських університетах було другою діяльністю Архипенка ціле життя.

Треба подивляти сильну, непохитну віру мистця у свою слушність, бо його стиль і нововведення у скульптурі не були ні зрозумілими, ні прийнятими сучасниками. Вони не тільки не були зрозумілими, але викликали ще і гостру критику, обурення, осудження, кпини, неприхильні відгуки у пресі включно зі злобними карикатурами. Лише дуже рідкісні висококультурні одиниці і то з молодого покоління ставилися прихильно до творчости нашого земляка. Більшість була наставлена навіть ворожо, а в кращому випадку неврально: його не закримичували, ніби він і не існував.

Такий стан був у Франції, коли Архипенко працював там у 1908-1920 роках, таке було пізніше і в Америці. Лише під кінець

життя почали його цінити і то, можна сказати, напівголосно. Архипенко добре усвідомлював собі соціальний механізм складних відносин у ділянці мистецтва, який панував у Франції і в Америці. Він писав: "Ви можете бути генієм, але якщо не маєте впливових зв'язків, то шкода трудитися" (лист до знайомих у Франції з 18 липня 1960).

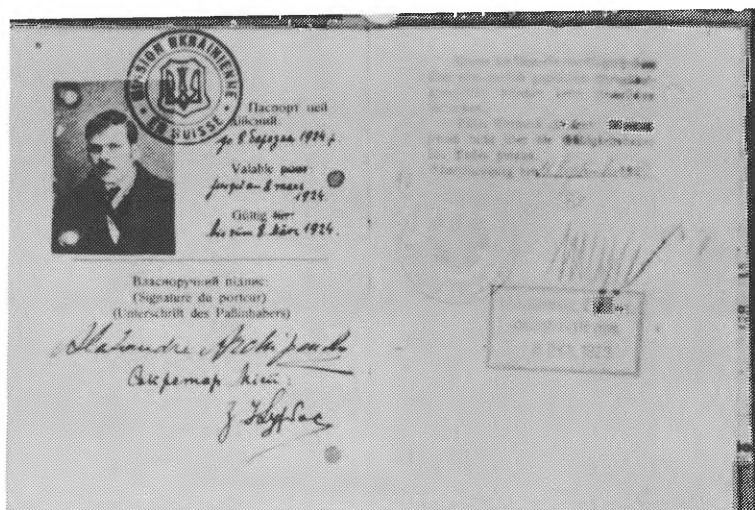
Брак розуміння і своєрідний остракізм мистець, очевидно, боляче переживав. Крім морального терпіння, доводилося йому переносити і матеріальну скруту, деколи напевно дуже гостру. Однак це не заломило Архипенка ані не змусило його змінити свої мистецькі погляди ні стиль праці. Отже, повна віра у вартість своєї творчості — була четвертою важливою прикметою мистця, яка не дозволила йому запропастити великий талант. Лише сучасне покоління починає краще розуміти і цінити Архипенка, хоч він і досі не здобув того розголосу і слави, на які заслуговує. Наприклад, мистці, які користувалися його винаходами (Г. Мур, О. Задкін), сьогодні більше відомі, ніж сам винахідник...

Професійні кола, які творять тепер безапеляційно світову опінію й публікують історії мистецтва та різні довідники, не є зацікавлені визнати високу вартість творчості Архипенка і то з різних причин. Поперше, вони на ньому нічого не заробили, бо наш мистець не шукав їхнього посередництва, подруге, Архипенко слов'янин, а західні спеціалісти дивляться на слов'ян легковажно, а то і не добачають їх, до того ж Архипенко — українець, представник народу, якого загально ігнорують (якщо не представляється українців як антисемітів...).

Для справедливості треба признати, що і українці також майже нічого не зробили для кращого пізнання Архипенка. У деяких публікаціях чужими мовами* наші науковці-дослідники дописалися до того, що, мовляв, "творчість Архипенка чужа українській духовості", не підтверджуючи нічим цієї досить дивної думки.

При спорудженні пам'ятника Т. Шевченкові у Вашингтоні не використано готовості Архипенка зробити проєкт пам'ятника, а три твори (бронзові погруддя Володимира Великого, Т. Шевченка та І. Франка), поставлені в 1938–1940 роках в Українському Городі у Клівленді, один за одним вкрали злодії, а українці не мають з них навіть виразних фотографій. Серед доволі великої кількості українців у Клівленді не знайшовся ніхто, хто після зникнення пам'ятника Володимирові Великому подбав би про збереження двох інших скульптур. Чотири твори Архипенка, котрі знаходилися

* Ivan Mirschuk, "Geschichte der ukrainischer Kultur" (München: Isar Verlag, 1957), 207 стор. "Ukrainische Künstler in Deutschland" (München, 1960), 29 стор.



Український паспорт Олександра Архипенка

в Національному музеї у Львові, знищив В. Любчик у 1952 р., а єдину скульптуру в Київському музеї (портрет диригента Менгельберга) усунено з виставової зали.

Сьогодні в музеях України нема ні одного твору Архипенка, хоч тепер починають писати про нього в українській радянській пресі частіше і позитивно. Можна додати ще, що українці у вільному світі не відзначили як годиться сторіччя від дня народження мистця, тільки в Торонті на його честь влаштували збірну виставку українського мистецтва, на якій показали одну скульптуру і кілька літографій Архипенка.

В Нью-Йорку, де живе стільки українців, ніхто не потрудився покласти квіти на призабутій уже могилі скульптора...


Особи, які близько знали скульптора, твердили, що він був надзвичайно вимогливий і строгий до себе самого. Він міг днями, а то і тижнями працювати над удосконаленням форми якогось твору, але якщо не досягав бажаного ефекту, розбивав проєкт і починав працю наново.

"Моя праця складається з одного надхнення та 50 років твердої мозольної праці і творчих пошуків", — напівжартома сказав Архипенко.

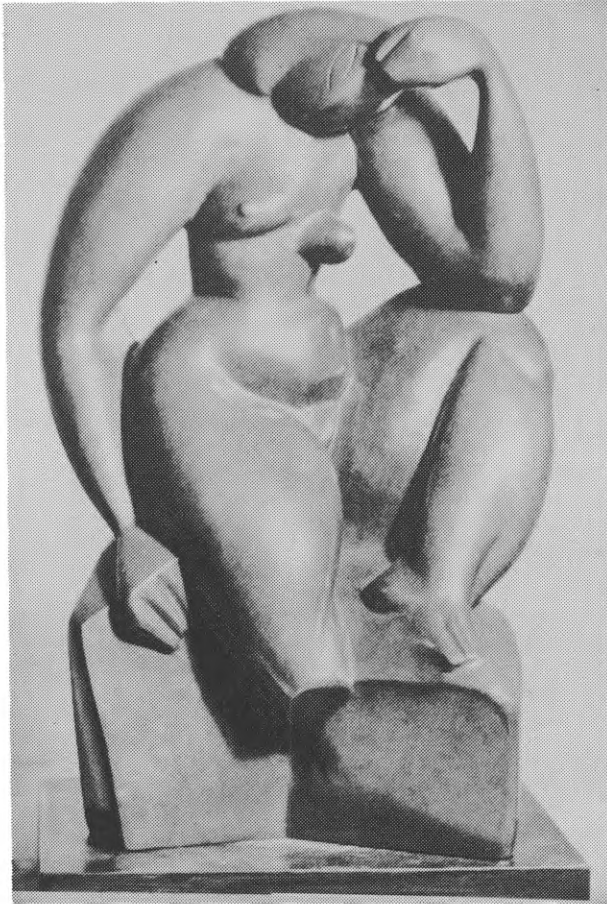
Маючи вроджений високий естетичний смак, Архипенко не задовольнявся першими спробами, він їх удосконалював, шліфував, щоб досягти вершин. Все, що було чисто тілесне, матеріальне і тяжкувате в людських фігурах, — він усував, відкидав, шукаючи одухотворені, ідеалізовані форми. В його численних актах не можна



Олександр Архипенко, *Жіноче торсо* (штучний камінь, 1909)

спостерігати змістовості ні еротизму, вони променюють шляхетними, сублимованими лініями і формами і якоюсь рідкісною граціозністю. Тож тільки такі твори набувають "вічної" вартости, вони ніколи не старіються ані  виходять з моди.

Архипенко почав мистецьку діяльність ще в Києві і там мав перші виставки, але праці з цього періоду не збереглися, нема і фотографій з них, тому береться тепер до уваги його творчість від 1908 року, коли він приїхав до Парижу. На щастя, мистець зібрав майже повну документацію про свою творчість на Заході і на її основі опрацював велику монографію "50 creative years" (Нью-Йорк, 1960). На підставі цієї монографії, до якої мистець написав теж цікавий і багатий змістом текст та з різних інших публікацій і каталогів виставок можна простежити мистецький шлях Архипенка



Олександр Архипенко, *Сидяча фігура* (бронза, 1912)

від 1908 року до кінця життя (а працював він ще день перед смертю, викінчуючи проєкт "Царя Соломона").

Архипенко поступав згідно з його твердженням: "Процес шукання став для мене вихідною точкою в мистецтві", "Мистецтво з'ясовується не у фабрикації творів, але в шуканні нових пластичних засобів".

Отже, нема в нього серійної продукції, ані не затримувався він довше на одному стилі чи технічному винаході. Впродовж цілого життя він шукав і знаходив нові форми, нові вислови, нові матеріали.

А тому що його винаходи були властиві лише йому одному, не можна клясифікувати точно його творчість за сучасними стилями і



Олександр Архипенко, *Мадонна скель* (бронза, 1912)

напрямами, яких було чимало, все ж таки для приблизного образу можна порівняти бодай загально деякі його творчі періоди до відомих стилів.

Почав він від примітивних брил та тяжких форм, потім мав короткий період кубізму, конструктивізму, які наближалися часом



Олександр Архипенко, *Боксери* (штучний камінь, 1913)

майже до абстракціонізму, були твори близькі до реалізму, до монументалізму, деякі відзначалися сильною декоративністю. Під кінець життя мистець виготовляв напівпрозорі, а то і прозорі скульптури з внутрішнім освітленням.

Перші скульптури, створені в Парижі, були у вигляді тяжких брил з ледве легко зазначеними рухами людського тіла. Дехто твердить, що вони мали щось спільного з кам'яними "половецькими бабами" ("Жінка", 1909; "Сузанна", 1909; "Матір з дитиною", 1910; "Муринка", 1910; "Відпочинок", 1910). З часом різьби Архипенка ставали легші, стрункіші — одні статичні, інші динамічні.

В динамічних композиціях він зумів передати якнайвиразніше ідею руху ("Саломея", 1910; "Синій танець", 1913; "Червоний танець", 1913). Мало є у світовій скульптурі творів, в яких висловлено так чисто і сильно рух людського тіла, як це бачимо в них. У статичних композиціях мистець показував неперевершену красу жіночого тіла, з видовженими торсами, якому він надавав

нові пропорції за своїм власним каноном, котрий не відповідав природним пропорціям людського тіла. Скульптури жіночих фігур з цього періоду відзначаються в першу чергу дуже гарними видовженими стегнами, малими головами (або і без голів), часто без однієї, а то і обидвох рук, без ніг (від коліна вниз), з гнучкою лінією, яка підноситься гармонійно від колін по шию. Ці твори ідеалізують красу молодого жіночого тіла — вони є неначе одою вічній жіночій красі. Творів з подібною силою та ідеальною жіночою красою треба шукати хіба в далекому єгипетському мистецтві чи в скульптурі архаїчної Греції, бо в сучасному мистецтві ніхто не досягнув такого високого естетичного рівня, до якого дійшов наш мистець.

Щоправда, Архипенко послуговувався деколи і чоловічими фігурами, але дуже рідко. Сюжетом його скульптур були майже завжди жіночі постаті. Людська фігура у скульптурах Архипенка переходила різні метаморфози, завжди виявляючи стремління до ідеалізації форм та ліній, до сублімованої краси.

Архипенко, спрощуючи форми скульптур, дійшов майже до вальців, куль і стіжків, що довело його до кубізму. Щоправда, він писав, що не теорії кубізму, лише якраз скрайнє спрощення форм було основою його кубістичних творів ("Сильвета", 1910; "Сидяча фігура", 1913; "Гондольєр", 1914).

Після короткого періоду кубізму, в якому найбільш характерним і рівночасно найбільш абстрактним твором є "Бокс", Архипенко створив багато скульптур в дусі конструктивізму. Він komponував твори з людськими фігурами і значно рідше "мертву природу" з окремих, дуже спрощених і сильно схематизованих складових частин, і цей підхід проявився найбільше в його скульпто-малюнках. Тоді постали твори, зроблені з різних матеріалів — дерево, метал, скло, паперова маса, чого перед ним ніхто не робив ("Медрано I", 1912; "Медрано II", 1914; "Жінка з віяльцем", 1914; "Жіноча постать", 1918).

Десь від 1912-1913 рр. Архипенко почав застосовувати вгнуті форми замість випуклих. Виходячи з того, що вгнуті, "негативні" форми можуть при певному освітленні давати враження вигнутих, опуклих форм, він втілює цю теорію в численних скульптурах.

Орудюванням вгнутими формами мистець користувався довгий час, почав від малих деталей (груди, стегно, плече) і дійшов аж до таких композицій, в яких цілі фігури знаходилися всередині вгнутої форми ("Мадонна", 1936; "Голова", 1936; "Угнуте в угнутому", 1938; "Сидяча фігура", 1938). При цьому треба сказати, що вживання цих форм не було якоюсь самоціллю ні трюкарством, воно впливало цілком природно, тож з першого погляду і не зауважувалося, що замість випуклої форми скульптор зробив угнуту.

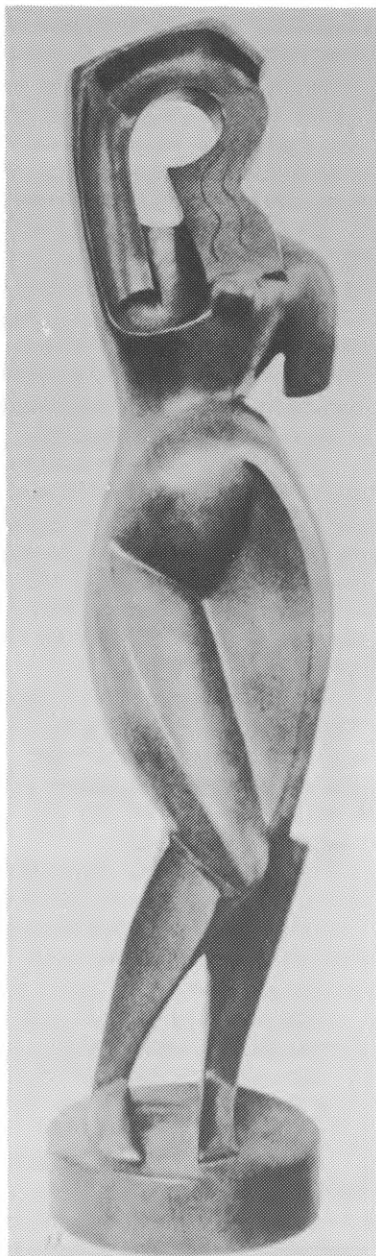
Беручи до уваги принцип, що негативна форма може заступити позитивну, Архипенко пішов ще далі і вживав порожні простори всередині скульптур, котрі, обведені скульптурними деталями, творили вигляд точно означеної об'єктивної форми ("Жінка йде", 1912; "Жінка чешеться", 1913, 1915). Застосовуючи такі просторові порожнини, мистець об'єктивно і образно скульптуру, залишаючи в ній лише найнеобхідніші головні лінії і форми, які надавали творові загального виразу.

Цей винахід Архипенка підхопило опісля багато скульпторів.

Якийсь час мистець стилізував людські фігури у формі видовженої стрункої вази, доходячи майже до абстрактних форм, але зберігаючи при цьому мінімальну людиноподібну алюзію, бо Архипенко не визнавав безсюжетного твору ("Жінка-ваза", 1918, 1919).

І хоч загал скульптур Архипенка був дуже спрощений і позбавлений всіляких деталей, можна знайти серед його творів і складніші композиції, багатші на форми, майже "необароккові" ("Жінка з дитиною на скелях", 1911; "Жінка в драперії", інша назва "Вагітна", 1911), але в цьому напрямі мистець не хотів далі творити, бо простота вислову була для нього першою турботою.

Стоячи далеко від реалізму, Архипенко у принципі не відкидав його і деяка частина творів мистця стоїть близько до стилю *Жінка, що чеше волосся* (бронза, 1915)



Олександр Архипенко,
Жінка, що чеше волосся (бронза, 1915)

реалізму-натуралізму, але він ніколи не наслідував природи з фотографічною точністю, а завжди надавав творам власну інтерпретацію, вживав свій власний канон (видовжені стегна і торси, малі голови, короткі руки) і ніколи не викінчував дрібних деталей. До його "стилізованого реалізму" можна зарахувати такі твори як "Діяна" (1926), "Стояча постать" (1921), "Похилена жінка" (1922), портрети Анжеліки (1921), Т. Шевченка і І. Франка (1933).

Коли йдеться про портрети Архипенка, то треба сказати, що багато їх він не зробив і вони були виконані в різних стилях, почавши від експресіонізму (пані Каменєва, 1909; д-р Віхерт, 1923) через необарокко (диригент Менгельберг, 1927; диригент Фюртванглер, 1927) аж до реалізму (Т. Шевченко і портрети американських державних діячів). Архипенко зробив кільканадцять портретів дружини Анжеліки (в різьбі, малярстві і в графіці), але нема ні одного автопортрета.

Був час, коли Архипенко випробовував декоративні ефекти мальованих скульптур ("Індійська принцеса", 1954; "Єгипетський мотив", 1952; "Жозефіна Бонапарте", 1935), в яких колір набував майже перевагу над формою. До цього напрямку можна зарахувати ще "Архітектурну фігуру" (1951) та майже абстрактні композиції — "Червоне" (1957), "Помаранчеве і чорне" (1957), "Золоте і чорне" (1957), бо в них є підкреслений декоративний принцип.

Деякі скульптури можна зарахувати до монументального стилю. До них належать такі композиції як "Ма" (1932), інша назва цього твору "Ма медитація". Мистець зробив два різні варіанти "Ма" — одна стояча жіноча фігура, друга сидяча (сидяча "Ма" була в Національному Музеї у Львові, куди подарували її українці з Америки в 1934 році).

Під словом "Ма" Архипенко розумів творчу і містичну ролю жінки. На одній із цих композицій він вигравірував напис: "Моя присвята кожній матері, що любить і терпить від любови. Кожній, що творить у мистецтві та науці. Кожній героїні. Кожній розгубленій у проблемах. Кожній, що знає і відчуває вічність та безпредметність".

Обидві композиції "Ма" (стояча і сидяча) належать до найвидатніших творів нашого скульптора.

До монументального стилю можна зарахувати ще "Дві фігури" (1936), "Мойсей" (1939), "Рожеве торсо" (1928, кераміка на мозаїчному тлі).

Можна припускати, що мистець був би створив більше подібних творів, якби мав замовлення на них, вони йому імпонували.

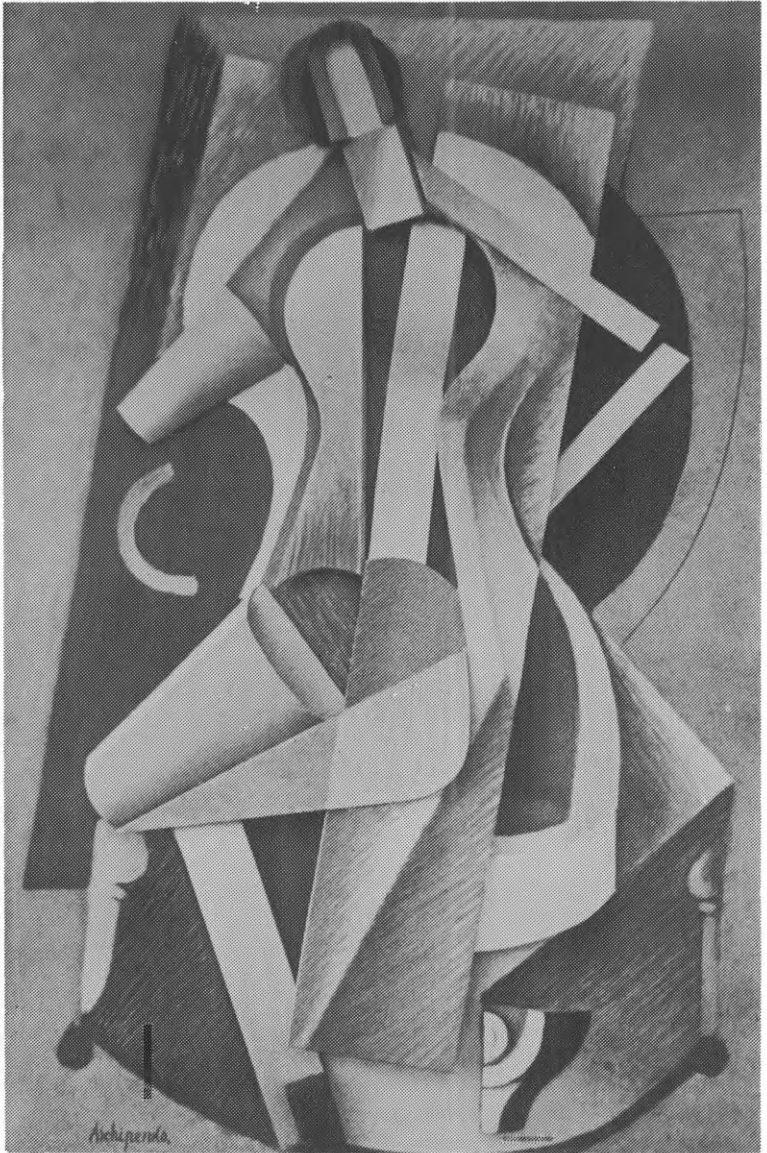
Окрему групу творять праці з прозорої і напівпрозорої пластичної маси. Всі вони теж сильно спрощені, стилізовані, майже абстрактні, себто предствляють символічно різні абстрактні поняття ("Вознесення", 1950; "Дух", 1957; "Місяць", 1947;



Олександр Архипенко, *Жінка перед дзеркалом* (паперова маса, 1917)

"Релігійний мотив", 1948). До цієї групи належать також скульптури з пластичної маси, освітлені всередині (винахід Архипенка).

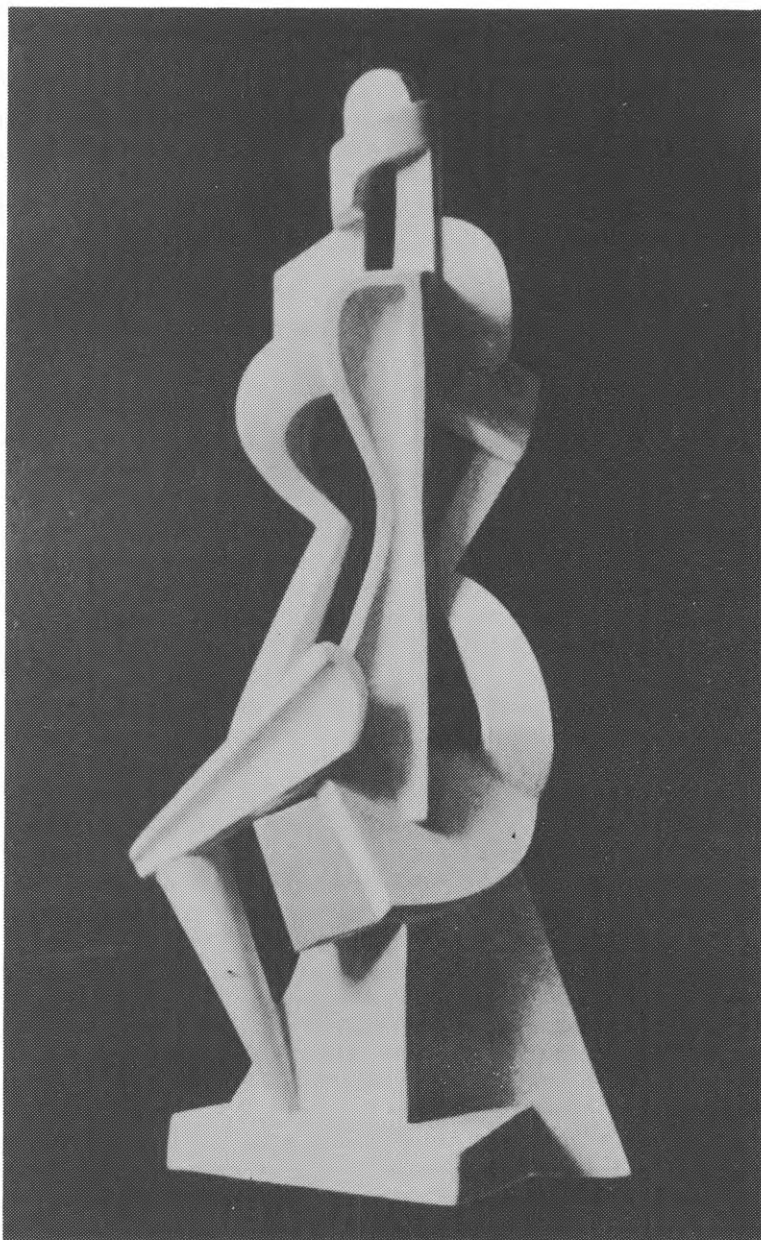
Але і в цій техніці Архипенко довго не працював і створив обмежену кількість скульптур. Він волів поліхромні поверхні



Олександр Архипенко, *Жінка з кріслом* (дерево і метал, 1918)

скульптур, ніж прозорий чи півпрозорий матеріал, який виглядав трохи сухо і без життя.

Під кінець життя Архипенко знову повернувся до поліхромних



Олександр Архипенко, *Сидяча жінка* (бронза, 1920)

скульптур і то до композицій майже абстрактних, виходячи,

розуміється, завжди від сильно стилізованої людської фігури. Були це твори декоративно-символічні ("Народження Венери", 1954; "Шехерезада", 1954; "Цариця Саба", 1961; "Цар Соломон", 1963). Виготовив він тоді теж ряд нових скульпто-малюнків з досі невживаних матеріалів як перлямутр, мозаїчні камінці, бакаліт ("Морська Мадонна", 1957), а також фронтальні скульптури (подібні до скульпто-малюнків, на які можна дивитися тільки спереду) як "Балерина", 1957; "Клеопатра", 1957, в яких колір відіграв важливу роль.

Крім скульптур з різних матеріалів (бронза, мідь, сталь, алюміній, срібло, нікель, камінь, штучний камінь, мармур, гіпс, теракота, дерево, пластикова маса, паперова маса, бакаліт, мозаїка, перлямутр) та скульпто-малюнків (переважно з дерева, бронзи і паперової маси), більшість яких були покриті поліхромією, Архипенко залишив чимало малярських творів і рисунків. В малярстві він уживав переважно олію, рідше гваші та акварелі. Сюжетом малярських праць були теж композиції з людськими фігурами або малярські зображення — ніби портрети — його деяких давніших скульптур і скульпто-малюнків, інколи композиції на тему мертвої природи, як це було тоді в моді кубістів.

Зробив він багато рисунків, літографій, трохи коляжів, шовкодруків та навіть офортів теж на тему жіночих фігур, актів та композицій з двома-трьома фігурами. Одні рисунки і літографії були задумані як проєкти для скульптур, інші — знову ж як чисто самостійні твори (наприклад, берлінський альбом 13 літографій з 1920 р.).

Малярські твори, рисунки, літографії та коляжі походять з раннього періоду, але і в Америці він виготовляв час від часу серії літографій та шовкодруків.

Архипенкові малярські композиції з жіночими фігурами можна умовно зарахувати одні до експресіонізму, інші до монументалізму, а декотрі акварелі і гваші представляють людські постаті в стилі кубізму та конструктивізму. Лише в деяких рисунках актів є наближення до реалізму (період Ніцци), хоч є чимало рисунків експресіоністичних (берлінський період).

Архипенко зробив чимало винаходів у скульптурі, що їх прийняли від нього інші мистці в цілому світі. Першим з них було вживання вгнутих форм замість вигнутих, випуклих. Потім застосування порожніх просторів всередині скульптури, що нагадували позитивні форми. Далі — рівночасне вживання різних матеріалів у тому самому творі. Архипенко відновив поліхромію у скульптурі, яка вийшла з моди після готики і це його заслуга, що він надав сучасній скульптурі нового збагачення через колір. "Форму без кольору не можна відчувати. Згідно всесвітніх законів гармонії — ритм і рівновага дають естетичну єдність форм і

кольору, без огляду на те, які б не були складні компоненти. Ще з 1912 року я шукав взаємозалежності форми і кольору”, — писав Архипенко у 1957 році.

Він дав початок анатуральних скульптур, його людські фігури були часто без голови, без рук, без ніг. Щоправда, вже Роден зробив перші кроки в цьому напрямі, але Архипенко пішов набагато далі.

Архипенко перший почав уживати пластичну прозору масу (плексигляс) і перший дав внутрішнє освітлення цих прозорих скульптур.

Без огляду на різні стилістичні напрямки, Архипенко завжди шукав змогу слововити у своїх творах *гармонію і ритм*, а для цього він послуговувався стилізованими лініями і формами людського тіла, будучи далеким від натуралізму. Його творчість ніколи не була реалістична, а інколи переходила майже в цілком абстрактні форми (“Бокс”), бо вірне дотримання реалістичних форм не дозволило б йому виявити власних творчих візій.

Анатуралізм є характерний для української народної творчості (і не лише української), яка стоїть дуже далеко від чистого реалізму, будучи сильно стилізована з вживанням деколи навіть і абстрактних форм. Таке було, наприклад, малярство Ганни Собачко, Марії Приймаченко, анонімних авторів “Козаків-Мамаїв”, народних майстрів орнаментальних килимів чи фігуративної кераміки. Можна твердити, що українці воліють прості стилізовані, ритмічні форми і гармонійні кольори, ніж точний натуралізм. В цілому українському мистецтві (як у професійному, так і в народному) нема такого досконалого реалізму, як це бачимо у західноєвропейському мистецтві.

Отже, анатуралістична творчість Архипенка не є “чужа українській духовості”, вона впливає з українських естетичних смаків і уподобань і є близька нам так, як є близькі для нашого відчуття, наприклад, українські килими, на яких, за словами М. Гоголя, “квіти виглядають як птахи, а птахи як квіти”.

“Хто знає, чи я думав би так, якби українське сонце не запалило в мені почування туги за чимось, чого я сам не знаю”, — сказав мистець у 1934 р.

Про своє розуміння ролі мистецтва Архипенко висловився на ювілеї 50-ліття його творчості, коли він говорив про відношення між вічністю і мистецтвом та назвав мистців післанцями, яких Господь посилає до людей з важливим завданням: зміцнювати зв’язок людини з Богом, зв’язок людини з Його всесвітом.

УКРАЇНСЬКА СЦЕНОГРАФІЯ І ТРАДИЦІЇ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Ольга Красильникова

Для кожного професійного мистецтва народна творчість становить і витоки, і невичерпне джерело збагачення. Не є винятком і сценографія, українська зокрема. Зрозуміло, що специфіка цього мистецтва, як і завжди, коли йдеться про взаємини професійної і народної творчості, — має недругорядне значення. Необхідно врахувати особливості історичного розвитку української сценографії, місце, яке займає вона в театрах різної естетичної орієнтації, все багатство і своєрідність її взаємин з іншими видами мистецтва — складовими національної культури.

Простежуються два найбільш загальні шляхи взаємодії сценографії і народного мистецтва: перший — безпосереднього перенесення його зразків на сцену, використання справжніх народних костюмів або деталей побуту в оформленні вистав. Другий шлях — безсумнівно, ширший, типовий для професійного мистецтва, — художнього перетворення в уяві сценографа зразків народної творчості. Для цього шляху характерне постійне звертання як до джерел народної творчості, так і до власного досвіду в освоєнні цих джерел, притаманному тому чи іншому етапові розвитку сценографії; окрім цього — якнайширше використання досвіду інших професійних мистецтв у перетворенні зразків народної творчості. Другий шлях включає в себе не тільки художнє перетворення національного одягу чи елементів побуту, суто етнографічних реалій, — а й використання всієї образної системи народного мистецтва, в тому числі втілення в речово-матеріальному світі декоративного оформлення епічних образів українського фольклору.

Два шляхи взаємодії народного мистецтва і сценографії протягом всієї її історії не тільки йшли паралельно, але нерідко й перетиналися — чи в оформленні однієї вистави, чи спектаклів конкретного театру, чи у творчості окремих художників.

Взаємодія української сценографії і народного мистецтва знаходила і знаходить свій вияв насамперед в художній *інтерпретації національної драматургії* — як класичної, так і сучасної. В руслі цієї взаємодії формувалася національна своєрідність, національна специфіка української сценографії — основа художньої самобутності цього мистецтва. Народний костюм, його аксесуари, деталі побуту, елементи архітектури сільського житла завжди були складовими зорового образу вистав вже з перших кроків українського театру, його допрофесійних,



Анатоль Петрицький, *Ескіз костюма Тараса Бульби до опери Миколи Лисенка "Тарас Бульба" (1921)*

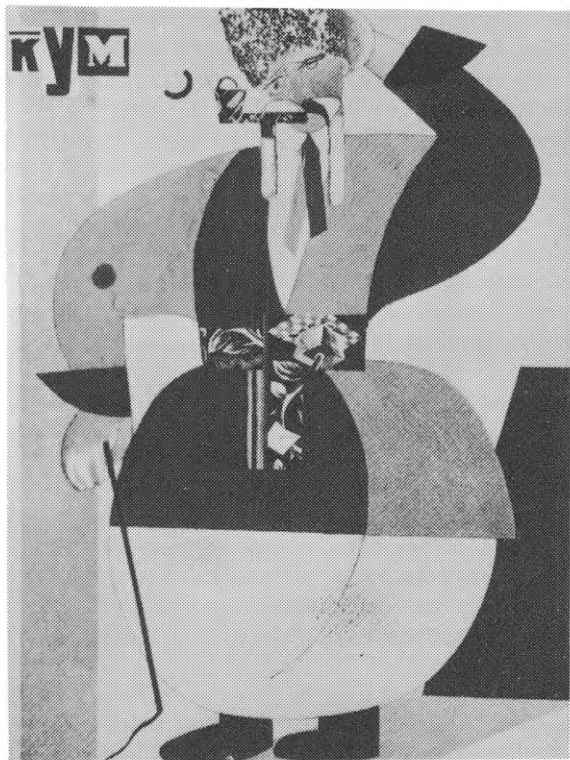
аматорських форм, які щільно стикалися з народною піснею, танком, обрядовою творчістю. Однак вести розмову про взаємодію народного мистецтва і української сценографії як двох суверенних іпостасей, складових національної культури, можна лише з того часу, коли українська сценографія стала мистецтвом професіональним. Це відбулося на межі ХХ ст., точніше року 1907-го, коли у Києві був відкритий перший стаціонарний театр М. Садовського, де вистави оформлювали професійні художники. Нестационарні трупи ХІХ ст., як і ті, що ще існували на Україні на початку ХХ-го, оформлювали вистави "з побуту", тобто змушені були задовольнятися тими випадковими декораціями, які пропонував їм хазяїн чергового приміщення. Не виключення — практика оформлення декорацій у М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, хоча корифеї української сцени, як їх часто називають, нерідко

зверталися до досвідчених декораторів, заохочували до співробітництва вчених: етнографів і археологів (наприклад, Ф. Вовка).

Саме для перших кроків української сценографії характерне безпосереднє перенесення в оформлення вистави зразків народного мистецтва: етнографічне з'являлося на сцені в непідробному, театральним мистецтвом не зміненому вигляді. Так, у виставі "Сорочинський ярмарок", зіграній у трупі М. Старицького (завдяки йому ж, режисерові-постановнику, котрий вклав у театральну справу усі свої кошти), на сцені з'являлися привезені спеціально з Херсонщини справжні чумацькі вози, запряжені круторогими волами, погейкуваними справжніми, неартистами, погоничами у непідробно чорних, дьогтем вимашених сорочках.

Традиція безпосереднього перенесення на сцену етнографічного в непідробному, театральним мистецтвом незміненому вигляді, була першою, визначальною, в наслідок чого мала не просто важливий, але значною мірою і вирішальний вплив на професійне народження українського театрального-декораційного мистецтва, його подальший розвиток. На неї спиралися супротивники нових течій у сценографії, вбачаючи в ній плятформу боротьби за національне мистецтво. Вона дожила і до сьогоднішнього дня, ця традиція, саме тому, що над нею тяжів авторитет корифеїв!

Утворена традиція почала руйнуватися вже у першому стаціонарному театрі (М. Садовського у Києві), розширення репертуару якого (за рахунок російської і зарубіжної класики) показало її жанрово-тематичну вузькість: поява ж добре розвиненої постановочної частини з кваліфікованим технічним персоналом спричинила до пошуків нових підходів у декораційному вирішенні спектаклів. Сам М. Садовський був прихильником традицій, що вже склалися в оформленні постановок, а це не могло не вплинути на діяльність художників його театру, передусім І. Бурячка, Ф. Кричевського. У цьому театрі утвердився принцип історичної і побутової правдоподібності оформлення. Так, у декораціях до "Марусі Богуславки" чи "Сави Чалого" глядачі бачили традиційний тристінний павільйон, обстановка якого була виконана за музейними зразками. Крім того, деякі художники цього театру, як от І. Бурячок, у своїх роботах прагнули вирішувати і суто живописні завдання: його декорації до "Наталки Полтавки" чи "Утопленої" змушували пригадати жанрові картини і поетичні пейзажі М. Пимоненка чи С. Васильківського, *використовували досвід цих та інших українських живописців*. Другий шлях взаємодії української сценографії і народного мистецтва — шлях перетворення його традицій — розпочався з використання художнього досвіду в освоєнні цих традицій іншими суміжними мистецтвами, в даному разі національним живописом.



Анатоль Петрицький, *Ескіз костюма до опери Модеста Мусоргського "Сорочинський ярмарок"* (Харківська державна опера, 1925)

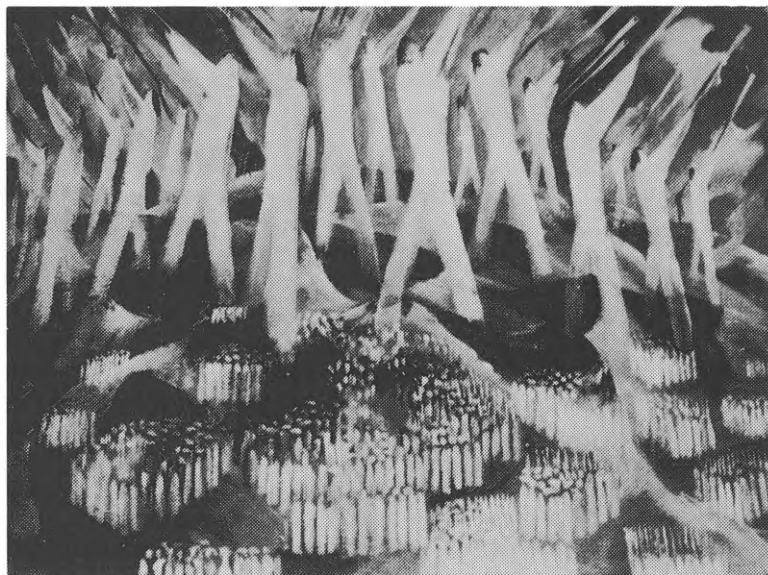
Передреволюційна епоха активізувала національну свідомість. Це знайшло свій вияв у протистоянні тим традиціям українського мистецтва, які гальмували його вихід на передові рубежі сучасности. Чи не найслабшим місцем українського театру (поряд з обмеженим репертуаром) залишалося оформлення сцени, якому справедливо закидали "етнографізм" і "натуралізм". Лише у вересні 1917 року було створено Молодий театр, де декораційне мистецтво завдяки талантові А. Петрицького сягнуло європейського рівня.

Боротьба зі старими традиціями — прикметна ознака української сценографії 20-их років. Шлях прямого перенесення етнографічного на сцену у цей час практично відкидається повністю, більше того — засуджується як данина вчорашньому дню. Натомість активно освоюється шлях перетворення традицій народного мистецтва в українській сценографії, при чому художники рішуче йдуть на пряме заперечення усталеного. Таке

оформлення було властиве тим виставам, режисери яких свідомо йшли на переінакшення жанру або навіть змісту клясичних п'єс, інакше — користуючись модним у 20-ті роки визначенням — на їхнє "перелицювання". Так, режисер театру "Березіль" Ф. Лопатинський поставив клясичну комедію-водевіль М. Кропивницького "Пошились у дурні" (1924) як циркову виставу, а художники В. Шкляєв і М. Симашкевич відповідно її оформили: з характерною для арени запобіжною сіткою, з пошитими на кшталт кльовнських національними костюмами. Режисер, він же художник Театру ім. Т. Шевченка Л. Кліщеєв, поставив "Наталку Полтавку" (1925) як наївний народний примітив, стилізований під дитячий малюнок. Коли режисер "Березоля" В. Василько намірився поставити "За двома зайцями" М. Старицького (1925) як спектакль-пародію на побутовий театр, то й художники В. Меллер, В. Шкляєв, М. Симашкевич не змогли запропонувати публіці нічого іншого, як оформлення-пародію на традиційну декорацію.

Подібно до того, як термін "перелицювання" застосовувався до драматургії, передаючи саму суть здійснених з нею операцій, термін "деструкція" прикріплювався до сценографії, засвідчуючи руйнування кістяка існуючих традицій. "Деструкція" торкнулася і оперних вистав: так, оформлення І. Курочки-Армашевського "Різдвяної ночі" М. Лисенка у Києві (1929) представляло оперу як лубок.

Енергія руйнування старих традицій, усталених взаємин з народним мистецтвом у творчості деяких художників 20-их років природно поєднувалася із прагненням до створення нових. Так, А. Петрицький не дозволяв собі істотно переінакшувати художньо відстояну форму, доки не відчував, що може запропонувати натомість адекватно цінне. Для цього художника образотворча змістовність завжди була ціннішою за модну ідею, яка захоплювала його як сучасника. Так, у декораціях до гоголівського "Вія" (Театр ім. І. Франка, 1925 р.) були широко використані елементи конструктивізму (що дозволяло будувати динамічні мізансцени), однак, основний акцент в оформленні все ж зроблено на вдало створених ним народних костюмах. Це важливо: художник не просто аранжував етнографічні зразки — у "відповідності" із жанром вистави: він *творив* костюми. Ним у великій мірі володіла потреба пошукового експериментаторства. А. Петрицький вмів докопуватися до джерел народного побуту, робити "втяжку", образний екстракт з етнографічного матеріалу, у якому немало і пістрявої мішури. Саме тому в оперній виставі "Тарас Бульба" М. Лисенка (1927 р. — Київ, 1928 р. — Харків), вдягнуті ним у червоний і білий колір, строгого крою костюми козаки і українські селяни виглядали як справжні герої народних пісень і дум, а не як артисти фолкльорного ансамблю.



Євген Лисик, *Ескіз декорацій до опери Бориса Лятошинського "Золотий обруч"* (Львівський театр опери і балету ім. І. Франка, 1970)

Подібний принцип ставлення до першоджерел А. Петрицький використовує і в декораціях: легкі козацькі курені зроблені з дерева і соломи, художник навмисне акцентує фактуру, йому важливо показати близькість своїх героїв до природи, підкреслити гармонійну основу їх світосприймання.

Оформлення опери М. Мусоргського "Сорочинський ярмарок" (Харків, 1925 р.) створювало переконливий образ народного свята. Коли завіса піднімалася, сцена сяяла білизою: білі ярмаркові намети, з білого полотна задник радіусом, в центрі велике дзеркало — річка Псло. Ця панівна білизна — художня квінтесенція вибіленого літньою спекою полтавського неба, ліниво розкиданих по ньому білих купчастих хмарок, між якими сліпучим дзеркалом висить південне сонце, білої куряви битих колесами полтавських доріг. Примусивши глядача завмерти у захопленому спогляданні знайомого дива, А. Петрицький починав неспішно викочувати на сцену колір-костюм: смарагдові жупани, багряні чобітки, з соломи-золота плетені брилі. Художник переніс живописний акцент на актора — і заіскрилася, заграла на білому тлі рухлива, густа кольорова маса-стихія, виявляючи кожен раз, як у калейдоскопі, несподівано яскраві, гармонійні сполучення.

У своєму активному ставленні до етнографічного матеріалу, у творчій інтерпретації побуту і костюму А. Петрицький діяв з

розмахом і відважністю співавтора народного мистецтва. Йому завжди було властиве те, чим у повній мірі володіли безіменні умільці — гончарі, вишивальниці, різьбарі, які, не питаючи ні в кого права, органічно брали на себе обов'язок "продовження роду" народного мистецтва.

На взаємини української сценографії і народного мистецтва у другій половині 30-их — першій половині 50-их років впливали загальні негативні художні процеси, притаманні для цього періоду розвитку радянського мистецтва: канонізування окремих естетичних норм і систем, ігнорування умовної природи мистецтва. На сцену повертається станковізм, засуджений ще театральною практикою рубежу ХХ ст., художники відверто вирішують свої живописні декорації як станкові картини. Вірність історії в оформленні спектаклю нерідко означає вірність її букві, тобто музейність. Театральні художники заглиблюються у вивчення народного мистецтва, в декораціях вже можна розрізнити не тільки регіональні, а подекуди і вузькорегіональні особливості побуту і костюму, — однак етнографічне часто переноситься на сцену без видимої трансформації. Шлях перетворення традицій народного мистецтва якщо і не ігнорується, то відсувається на другий план.

В оформленні п'єс українських радянських драматургів побуто-подібність часто поєднувалася з елементами ідеалізації дійсності. Так, "нове життя" українського колгоспного села представлялося на сцені в інтер'єрі квітучого або плодами рясно вбраного саду (оформлення М. Драка вистави "В степах України" О. Корнійчука у Київському театрі ім. І. Франка, 1940 р.). Сади "перекочовували і в міста (оформлення М. Драком "Платона Кречета" О. Корнійчука у франківців) — це був нібито узагальнений образ нової радянської дійсності.

У виставах, створених за п'єсами українських радянських драматургів, наївна ідеалізація в оформленні нерідко сполучувалася з прямолінійною констатацією реалій побуту (без прагнення до образного їх осмислення): в ранг художнього зводилося не типове, а одиначне, випадкове.

Взаємини народного мистецтва і професійного розглядаються, як правило, у пляні однібічного впливу, а вони двосторонні, обопільні, це тим очевидніше, чим могутнішою є індустрія, яка створює професійні форми, чим далішою є відстань від "першоджерел". Не завжди цей "зворотний зв'язок" має позитивний баянс: закріплюючи у свідомості глядача одиначне, випадкові форми побуту, костюму, *тиражуючи* їх, професійна театральна декорація, не освячена маштабною творчою фантазією художника, закаламутнює витoki народної творчости, підриваючи тим самим власну "екологічну базу", "ареал" власного існування.

Новий важливий етап у взаєминах народного мистецтва і



Данило Лідер, *Макет оформлення до вистави "Гора жовтого листя"*
Миколи Зарудного (Київський театр ім. І. Франка, 1973)

української сценографії почався у 60-ті роки. Нова система оформлення, яка виникла у цей час, спрямована на розкриття "наскрізної дії" сценічного твору, — з'явилася як новий етап розвитку "образотворчої режисури" на Україні, як наслідок удосконалення творчих зв'язків художника і режисера, якщо розуміти ці зв'язки не як суму стосунків окремих осіб, а як процес, позначений спадкоємністю і чітко визначеною направленістю руху. Нова система оформлення, або *дійова сценографія*, створила умови для нової образності цього мистецтва, а, значить, театру в цілому; художницькі роботи, що існують "в рамках" цієї системи, власне і несли в собі цю нову мову, висловлювалися нею.

Важливо підкреслити, що дійова сценографія у театральній культурі України не є явищем привнесеним чи запозиченим, а становить собою розвиток *традицій національної сценографії*. Адже ще у 20-ті роки "образотворча режисура" була складовою частиною вистав "Березоля", співробітництва В. Меллера і Л. Курбаса, В. Шкляєва і Б. Тягна і т. д., — інша справа, що у той час вона

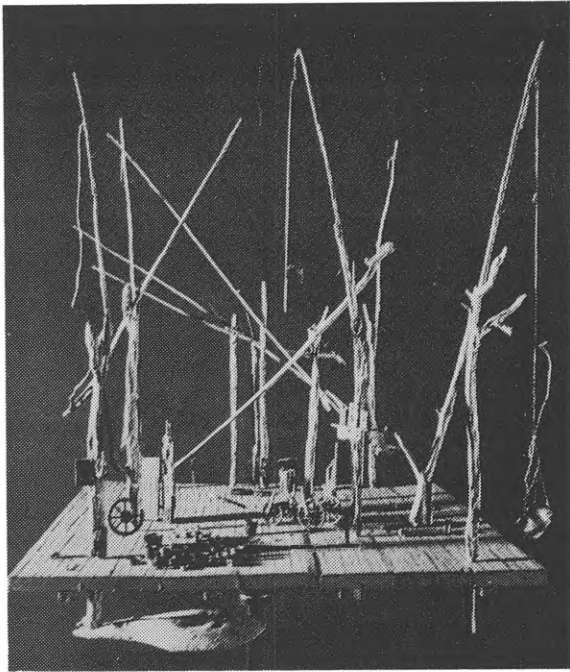
"охоплювала" частіше окремі сцени, акти, рідко спектакль в цілому. Важливо і те, що утвердження дійової сценографії на Україні, починаючи з 60-их років, — результат активного ставлення художників театру до національних традицій, приклад *цілеспрямованого прилучення до тих традицій*. Так, розірвана на клапті-шматки земля в оформленні "Вірності" М. Зарудного (художник Данило Лідер, Київський театр ім. І. Франка) — образ і свіжий, і знайомий водночас. Знайомий — у системі "координат" українських пісень і дум, професійної поезії і прози, але, вихоплений із рідної стихії і перенесений у сценографію, постає у всій своїй первісній силі, подвоєній, може бути, завдяки тому ж народному мистецтву і завдяки йому ж відчутно відлунений у глядачевому серці.

Дійова сценографія не завжди "дається в руки" сприйняттю глядача, *вимагає від нього художньої освічености, вихованого смаку*. Складна асоціативно-знакова мова нової системи оформлення потребує активної роботи думки і почуття від аудиторії. І вона, ця робота, як показує практика, особливо ефективна тоді, коли мова про *дійову сценографію національної класики і української радянської драматургії*.

Класика тому так і називається, що увійшла у свідомість народу, і в театр він іде не за сюжетом "Назара Стодолі" чи "Ой, не ходи, Грицю...", читаних-перечитаних, відомих ще зі шкільної лави (хоча чому б не "перегорнути" ще раз улюблені сторінки?!), а за сценічною інтерпретацією.

При чому в уяві глядача живе не тільки образ Галі чи Назара (у кожного свій!), а й середовище проживання героїв: всі ці солом'яні стріхи, завітчані мальвами і соняшниками подвір'я, квітами мальовані печі, рушниками прибрані стіни. Художник вже не повинен знайомити глядачів із місцем дії — достатньо включити *пам'ять їхньої уяви*. При чому глядач покійно сприймає найдаліші асоціації, які начебто й не нагадують реальні "пейзажі" чи "інтер'єри", лише б образний *ключ* був підібраний вдало, вірно. Так, у виставі "Таке довге, довге літо" М. Зарудного (художник Д. Лідер, Київський театр ім. І. Франка, 1974 р.) на сцені розмішувалося близько десяти дерев'яних колодязів-журавлів — і це у безводному степу, де й один зустріти важко! Але колодязі ті — без води, порожні, колодязі-пустелі: в уяві виникає випалена сонцем трава і піщані замети. В самому силуеті цих "журавлів", які високо закинули голови, цих дерев'яних птахів, які ніяк не можуть нахилитися і напиться, було щось по-людському трагічне, те, що змушувало пригадати відомі поетичні рядки "... і стоять як заломлені руки".

Задум створення "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Оснóв'яненка (Харківський театр ім. Т. Шевченка, 1979 р.), що



Данило Лідер, *Макет оформлення вистави "Таке довге, довге літо"*
Миколи Зарудного (Київський театр ім. І. Франка, 1974)

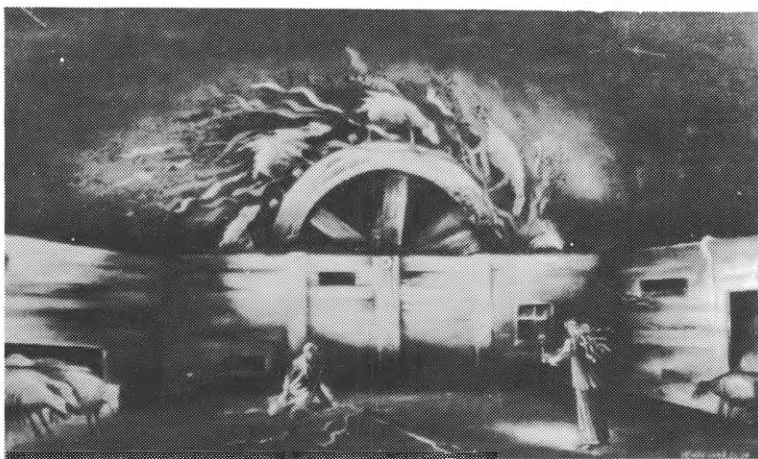
належить художниці Т. Медвідь, переконував будь-якого глядача. Оскільки Гончарівка, розмірковувала художниця, — остільки гончарі, а це не тільки миски-горщики, але й глиняна іграшка: крихітні хатки й вози, розмальовані фігурки тварин і людей. У традиційному народному ремеслі склався свій стиль втілення народних типів: рум'яношокої красуні-нареченої, невдахи-залицяльника із гарбузом у руках, завжди напідпитку червонопиких кума й свата і т. д., — стиль, який завдяки молодому режисерові В. Петрову мав значний вплив на акторські роботи, визначивши власне саму суть художнього образу вистави.

Можна сперечатися з молодим художником А. Чечиком, котрий запропонував в оформленні "Конотопської відьми" Г. Квітки-Основ'яненка (драматургічний варіант Б. Жолдака, Київський театр ім. І. Франка, 1983 р.) певний колаж з предметів повсякденного побуту українського козацтва і селянства рубежу ХУІІІ-ХІХ століть, — однак ішов він від того ж прагнення: розбудити наповнену щерть глядачеву фантазію.

Коли ж художник звертається до сучасної української драматургії, але такої, що розповідає про історичні події, — в

оформленні "спрацьовує" той же механізм, що і у випадку роботи з клясикою. Якщо ж драматургія звертається до сучасного героя, — то дієвість національної сценографії залежить від уміння художника знайти у *сучасному традиційне*: втілити у вірогідних реаліях сучасного побуту, костюму *пам'ять поколінь*. Практика показує, що завдання це вирішується не часто: з вистави у виставу перекочують "запозичені у дійсності" інтер'єри і екстер'єри — а образу немає! Не розвішувати ж у міській квартирі рушники! — мляво заперечують деякі художники. Зрозуміло, що ні. Але ось приклад оформлення вистави "Пора жовтого листя" М. Зарудного (Київський театр ім І. Франка, 1973 р.), де художник Д. Лідер використав традиційний рушник, розширивши його декоративно-утилітарне значення до символу. Про що п'єса і про що вистава? Про моральні цінності, які часто не витримують зіткнення з реальною дійсністю. Ці моральні цінності розглядаються драматургом, а потім і режисером (С. Сміяном) як найбільш цінна спадщина, залишена проминулими поколіннями нашим сучасникам, як *неоціненна національна традиція*. Ось чому підніжжям, тобто основою основ усіх мізансцен стає білий, білим мережаний рушник-дорога. Глядач чітко бачить, як протягом сценічної дії виникають страхітливо чорні дірки-плями на білому його полотні, як зотліває мереживо. Переконливий сценографічний образ основної ідеї вистави! Власне лідерівський рушник у порівнянні з етнографічним зразком чи застосовуваним раніше сценографічним (що майже те саме, оскільки в оформленні вистав рушник довгий час використовувався без усякої видимої трансформації) — відрізнявся хіба що розмірами: художник навмисне акцентував їхню подібність, в усякому разі *зовнішню*. Однак наявні важливі *відмінності*, якщо говорити про зміст традиційної національної форми: він, без сумніву, поглибився, став багатомірнішим.

Професіоналізацію мистецтва, якщо вести відлік від його джерел, а вони у народній творчості, було б неввічливо уявляти тільки як шлях від простого до складного. Утилітарно-декоративне застосування того ж рушника в оформленні вистав хоча б театру корифеїв — відображення лише однієї грані, суто побутової, його багаторолевої функції у народному житті. Навряд чи можна знайти більш символічний деталь, невіддільний від найважливіших подій у долі українського селянина (народження, весілля, похорон)... Символіка застосування рушника закодована у самій вишивці, в її різнобарвній або монохромній кольоровій гамі, власне у візерунку — у всіх цих "солярних знаках" і "древах життя", по-різному скомпонованих у рушниках, призначених для загортання немовляти, — і в тих, з якими підходили до небіжчика. При чому основна ідея кожного рушника, наприклад, побажання багатства і родючості (для заручених) — існували не абстраговано, а в тісному єднанні з



Іван Білецький, *Ескіз декорації до вистави "Хазяїн" Івана Карпенка-Карого* (Театр-студія Інституту театрального мистецтва, Київ, 1984)

сюжетом, вигаданим вишивальницею і висловленим пластичною мовою кольорових і лінійних сполучень.

Професійне мистецтво у своєму розвитку ніби повторює шлях народного, створюючи свою традицію, удосконалюючи національну форму, покликану найбільш повно втілити неповторне національне світовідчуття. І в цьому розумінні народне мистецтво з його складноасоціативною мовою, яка концентровано точно втілює це національне світовідчуття, — є невичерпним творчим джерелом для кожного професійного мистецтва, у тому числі і сценографії.

Інша справа, що по-справжньому плідно набирати з цього джерела може тільки майстер. Одне з найбільш складних творчих завдань, вирішуваних сучасною українською сценографією, полягає в умінні виявити *поетичну*, не побутову, *сторону народної традиції*. Як ніхто у професійній сфері, в літературі це вмів робити М. Гоголь. У нього тільки в перших "тактах", точніше ще в "затакті", чутно скрипіння немазаних селянських возів, далі звуки реальної, повсякденної дійсності відходять на другий плян, поступаючись могутній музиці народної фантазії, закоханої у все чарівне і надприродне, народженої особливою чутливістю і вразливістю національного характеру. Як тут не пригадати відомий гоголівський вираз, що у "малоросійських жінок не буває середнього настрою, вони або плачуть, або сміються!"

Відчуття притаєного, до часу прихованого дива, як і передсмаку цього дива, — присутнє в оформленні "Вія", "Сорочинського ярмарку", "Утопленої" художника з Черкас Д. Нарбута. Завузький тематичний діяпазон його художницьких

уподобань: тільки українська клясика (і передусім Гоголь), — але яка точність інтонації, що продовжує "музику" драматургії! Глядачеві показана сценографічна "парафраза" на тему гоголівських творів!

Ось сцена з "Вія" ("Хутір"): в зеленкуватих сутінках пізнього літнього вечора виникає, як з туману, синє дерево, на розложистому гіллі якого розмістилися величезні темно-рожеві і лілові сичі. Коли вони відкривають свої нерухомі жовті зіниці, виникає асоціація з темно-синім небозводом, на якому враз спалахнули свічки-зорі. Воїстину чаклунське місце (недарма в ескізі разом із деревом художник змальовує горбату постать відьми з костуром)!

Дерево, зображене Д. Нарбутом, — не просто фантазія художника, а перетворене ним те саме "дерево життя", виплекане народною творчістю, повторюване у багатьох орнаментах. Його символіка в оформленні даного спектаклю достатньо складна і не в повній мірі розшифрована самим художником. Між іншим, як не до кінця "розшифрував" і сам М. Гоголь причини загибелі Хоми Брута. Йому, головному героєві, котрий вийшов з народного середовища, ніколи не задумувався над смислом і метою свого існування, задовольняючись весело-мішурною стороною буття (недарма в одній із сцен, "Ярмарок", "дерево" "замасковано" бубликами і кольоровими стрічками, а в іншій, "Корчма", прикрашено різнокольоровими пляшками), у відповідальний момент життя забракло не просто мужности і відваги, а того, що забезпечує ці якості: чіткої моральної позиції-опори, яка і складає стрижень "древа життя" кожної людини.

Творчість Д. Нарбута настільки широко і переконливо використовує форми народного мистецтва, що їх розділяє тонка грань, яка допускає взаємопроникнення: твір професійного художника сприймається в руслі єдиної народної традиції, як її невід'ємна органічна частина. Цей льокальний напрям розвитку національної форми сценографії з молодих художників підтримувала хібащо Н. Гомон, яка продемонструвала у виставі "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка (Київський молодіжний театр, 1985 р.) унікальні костюми, пошиті з крепдешинових купонів, виконаних за українськими орнаментами. Прямих попередників їм в історії костюма не знайдемо, водночас виглядають вони переконливо і навіть "традиційно", як математично точно розрахований імовірний модель, як допустиме значення певного гіпотетичного графіка, вибудованого за реальними "точками"-зразками. (На жаль, смерть молоді художниці не дозволила їй продовжити цікаве починання).

Взаємини народної творчості і української сценографії в галузі *музичного театру* у 60-ті— 80-ті роки визначалися тими ж закономірностями, що і в драматичному, — однак у порівнянні з

останніми здійснювалися менш інтенсивно. Українські композитори не так вже часто зверталися (і звертаються) до національної тематики, а якщо і роблять це, то, надаючи перевагу історичним ("Богдан Хмельницький" К. Данькевича, "Мамаї" і "Загибель ескадри" В. Губаренка) і напівлегендарним сюжетам ("Лілея" К. Данькевича, "Ольга" Є. Станковича), вирішують їх у традиційному ключі. Тридиційним, як правило, є і режисерськи-постановочне вирішення, яке визначає задум художника. Це приводило до того, що у практиці оформлення оперних і балетних вистав, присвячених національній тематиці, склався певний канон, загальна традиція, яка перешкоджає розвитку мистецтва української сценографії. Однак цей канон не слід розглядати тільки як негативне явище, оскільки, виникнувши на основі кращих декораційних робіт А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова, А. Волненка та ін., він допомагав (і допомагає) зберігати *культуру форми*, а це не менш важливо, ніж її розвивати! (Поряд з новаторськими мають право на народження та існування й роботи традиційні — були б високохудожні!).

Остаточно склавшись у другій половині 60-их, коли мода на безоглядне експериментування вже пройшла і сценографія у пошуках художнього ідеалу усе частіше звертала свої погляди до національних традицій, — цей канон визначав передусім загальні принципи оформлення, дозволяючи варіювати деталі, а, значить, і наслідувати моду, тим самим забезпечуючи "виживання" традицій. Так, скажімо, аплікатована ґардинна сітка, основа оригінального сценографічного образу, ефектно підсвічена у балетній виставі "Русалчині луки" М. Леонтовича (Київський театр опери і балету ім. Т. Шевченка, 1977) — це лише "деталь", по суті, ж молодий художник О. Бурлін "експлуатував" традиційну систему оформлення, продовжуючи пошуки А. Волненка ("Зима і весна" М. Лисенка, 1956 р. — Київський театр опери і балету ім. Т. Шевченка), ("Лісова пісня" В. Кирейка, Львівський театр опери і балету, 1952 р.) у створенні лірично-схвильованого пейзажу, співзвучного музичній драматургії.

Є. Лисик не протиставляє себе "канону" — він іде далі "канона", завдяки його творчості сценографія здійснює новий якісний крок на шляху розвитку своєї національної специфіки. Ще у більшій мірі, ніж Д. Нарбут, йому властиве уміння мислити образами народного мистецтва, перетворюючи і розвиваючи їх. Так, в оформленні "Золотого обруча" Б. Лятошинського (Львівський театр опери і балету ім. І. Франка, 1970 р.) глядач зустрічався із звичними театральними засобами: живопис, архітектурно-об'ємні елементи, — однак, скажімо, гори поставали перед глядачами не просто як гарний пейзаж, а одушевлені народною фантазією люди-велетні. Більше того: із кожної гори ніби вихоплювалися снопи світла

(подібні до тих, які падають з-під важких хмар, залишаючи лише вузьку щілину для сонця), виструнчені художником у прозоро-білі фігури трембітарів, які здавалися ще більш високими — небо на плечах — через свої довгі, як промені, прозоро-білі трембіти. Звижалося, що й без допомоги оркестри чути закличний, шемний і протяжливий їхній звук, який видобували не стільки у свята, скільки у сповнені тривоги будні, і грізні часи лихоліття, які потребували загальнонародної єдності.

У фігурах казкових трембітарів, здавалося, втілені власне абстрактні поняття: любови до вітчизни, вірності обов'язку, мужності, краси людської душі. Оскільки вся музична драматургія "Золотого обруча" мала на меті втілити ці поняття-величини у виставі, утвердити їх, — остільки сценографію Є. Лисика не можна розглядати інакше як таку, що якнайкраще втілює цю мету, як дійову сценографію.

Незважаючи на незвичність створених художником образів, незважаючи на те, що вони різко "виламувалися" з площини вже створених традицій, — сам процес цього "виламування" сприймався природно, а напрям "виламування" як закономірний у розвитку національної специфіки, національної форми української сценографії. Без сумніву, Є. Лисик, якщо говорити про сценографію музичного театру, — найбільш значний продовжувач справи, заснованої А. Петрицьким, щодо перетворення і створення нових традицій української сценографії.

Для кожного професійного мистецтва питання взаємовідносин із традиціями народної творчості мають важливе значення. Однак вони стають першочерговими, якщо мова про оформлення вистав, створених за п'єсами національної драматургії, які втілюють національну тематику. Інакше кажучи, саме у взаємовідносинах із традиціями і виникає та енергія, завдяки якій здійснюється рух національної специфіки української сценографії.

Почавши свій шлях оформлення національних п'єс з прямого перенесення реалії побуту на сцену, — сценографія запозичувала готові форми народного мистецтва, не відділяючи себе від етнографічного, а в деяких випадках ототожнюючи себе з ним.

Професійний етап у розвитку кожного мистецтва починається з усвідомлення власної специфіки, з віднайдення у народних джерелах суми особливих якостей, характерних саме для цього мистецтва; професійний етап української сценографії починається з істотних змін традиційних компонентів — у відповідності із законами сцени, особливостями жанру, своєрідністю загального вирішення вистави. При чому етнографічний деталь не шезає, а існує поряд з театрално перетвореним, але поступається їй головну ролю, сам же переходить на другі ролі, а з часом — на "вихідні".

Професіоналізація сценографії відкриває новий етап у взаємовідносинах із народним мистецтвом, у засвоєнні його багатств. Запозичення окремих деталей змінюється "запозиченням" образів. Досвід показує, що важливо не просто "перенести" образ від однієї художньої системи до іншої, але і вміння розширити його зміст чи, що бажаніше, втілити в образи традиційні уявлення, які не мають аналогів у пластичних формах народного мистецтва.

У взаємовідносинах із традиціями народної творчості, які рухаються у часі, не обмежуючись повторенням усталеного, складається національна специфіка української сценографії. Для її формування використовується і професійний досвід спілкування із цими традиціями, накопичений багатьма поколіннями театральних художників, а також досвід спілкування з народною творчістю іншими образотворчими мистецтвами.

Уся ця система зв'язків — як прямих, так і опосередкованих — із традиціями народного мистецтва забезпечує інтенсивний розвиток української сценографії, цієї повноправної складової національної культури.

УКРАЇНЦІ В КАНАДІ І В УКРАЇНІ, МИНУЛЕ, ТЕПЕРІШНЄ І МАЙБУТНЄ

Манолія Лупул

Скоро буде 100 років, відколи Іван Пилипів і Василь Єлиняк, селяни-емігранти з села Небилів, округу Калуш, в Галичині, восени 1891 року відвідали Канаду. В квітні 1892 року в Една-Стар, біля 50 кілометрів на північний схід від Едмонтону, була заснована перша українська оселя в Альберті. В 1914 році Една-Стар стала найбільшим із десятиквартальних поселень в трьох степових провінціях західньої Канади, де й досі українці є найбільш численні і творять, фактично, народ піонерів засновників.¹

Українці, що прийшли до Канади, приїхали трьома головними хвилями, а Пилипів і Єлиняк провадили першу, що до 1914 року нараховувала 170,000. Друга хвиля, між двома світовими війнами, начисляла 68,000, а після Другої світової війни третя хвиля принесла ще 33,000 українців.² Майже всі емігранти, що приїжджали, походили з Західньої України, з Галичини і Буковини. Перед третью хвилею мало хто прибув з властивої України, та й навіть в останній українців зі Східньої України було відносно мало. Перепис населення 1981 року показує, що із 529,615 українців в Канаді 225,360 осіб було в категорії многократних відповідей — діти мішаних подруж, що ідентифікувалися з більше як однією національністю. Коли взяти до уваги все населення — двадцять шість мільйонів, — то українські канадці не творять в ньому великої групи, а лише 2 відсотки з цілоти. Більшість українців (59%) далі живе на степах, головно в провінції Манітоба, де вони становлять майже 11 відсотків провінційного населення. У 1981 році 85 відсотків українців були уродженцями Канади, а на степах ця кількість становила 91 відсоток.³

Тільки один рік перед століттям українського життя в Канаді і з повищими фактами як тло виникає велика спокуса дати історичну розвідку про три різні імміграції, а зокрема про перших піонерів, що клали основи під українське життя в Канаді.⁴ Як історик, я легко міг би загубити себе, а можливо також і вас, на ряді побічних історичних шляхів. Але наша спільна ситуація як в Україні, так і в Канаді, є

Наукова доповідь д-ра Манолія Лупула, професора-емерита історії в Альбертському університеті в Едмонтоні, Канада, виголошена 6 вересня 1990 р. в Львівському університеті на Конференції "Відзначення століття українського поселення в Канаді, 1891 — 1991 рр."

сьогодні така, що це було б недобре, хоч які романтичні, тужливі чи смішні вони є в своїх подробицях.

Тому я маю на увазі в цій доповіді лише настільки заглибитися в історію, наскільки потрібно, щоб допомогти нам зрозуміти теперішнє, не спускаючи з ока можливих напрямних на майбутнє. І це не щоб применшувати минуле. Воно, фактично, й неможливо цього зробити, бо якраз оте минуле є, на жаль, таким, що ставить жахливі, а то й жорстокі обмеження на майбутнє, а, зокрема, на майбутнє українців в Канаді.

Ключ до розуміння українських канадців лежить в усвідомленні, що це є своєрідним малим чудом, що ми можемо сьогодні говорити про українців в Канаді взагалі. А це тому, що якщо пляни інших були б здійснилися, то на 1991—1992 рік (на час століття) українців у Канаді вже не було б; українці були феноменом, що нині вже не повинні були існувати. А те, що вони існують, — що українці збереглися як етнічна група, — це вповні результат їх власних зусиль, бо ті, яким залежало на тім, щоб побудувати інституції, які вдержали українське канадське життя, не дістали в канадській спільноті заохоти ні від кого — факт, що вас не зовсім повинен здивувати. Однак, що вас може заскочити, це усвідомлення, що після революції в 1917 році українці-канадці, які справді любили українську культуру, також не дістали жодної заохоти від радянської України.

Що я бажаю сказати, це те, що навіть такі сучасні осяги, як Канадський інститут українських студій, про який деякі з вас знають, і англо-українські двомовні кляси в провінційних школах, які дивують всіх, що їх відвідують, мусіли бути дослівно накинутими на університет і едмонтонські публічну і католицьку системи через зовнішній тиск тих українських канадців, яким на серці була і які творили українську канадську спільноту в половині 1970-их років.⁵ Ніхто з урядових сфер не жадав ні інституту, ні двомовних кляс, і ніхто з урядових сфер їх не хотів як в Канаді, так і в радянській Україні. Інститут і всі інші осяги української культури в Канаді — чи минулі чи теперішні — були результатом приватних зусиль спільноти, без найменшої помочі держави, в Канаді чи в радянській Україні. Щобільше, ті зусилля радше сприймалися як докучання як в Канаді, так і в радянській Україні, бо вони йшли врозріз з плянами англо-канадців і українських комуністів.

Я розкажу спочатку про англо-канадців.⁶ Підхід англо-канадців до українців був встановлений ще перед 1914 роком — під час першої хвилі іміграції українців до Канади — і він ніколи не мінявся. Його можна підсумувати одним словом — асиміляція. Чи це через заходи протестантських церков, публічні школи, університети, публічні засоби комунікації (газети, радіо, а тепер телебачення), чи через мішані подружжя, ціль була та сама, і вона складалася з

двох частин— нижньої і верхньої, як дві сторони тої самої монети. Перша частина цілі завжди була виховати однокультурного і одномовного канадця, з англо-американським світоглядом, як годиться країні прямо на північ від Сполучених Штатів в піддашші Північної Америки, рівночасно сильно черпаючи з культури англomовних британських островів. Другою, зворотною частиною цілі, було завжди знеохочувати двокультурних і двомовних канадців, ставлячись вороже до всіх проявів імігрантської культури (крім британської і американської) в публічному житті, твердячи, що така імігрантська культура — це наскрізь особиста справа людини, чи то впертої чи дурної настільки, щоб вважати інший світогляд і знання іншої, другої культури, а зокрема історії, літератури і мови, за щось вартісне.

Навіть після того, як англо-канадці між двома світовими війнами почали дещо зм'якшувати свій різкий підхід до імігрантської культури і признавати, що фолкльорні виміри іншої культури — танець, мистецтво, рукоділля, одіж і вишивки — могли б внести щось цінного в канадську мозаїку (це слово набуло популярности в часи депресії 1930-их років, зокрема серед аматорів фолкльористів і професійних політиків), наголос все одно завжди був на чудернацькому і екзотичному, тим більше, що такі речі, як великодні яйця, тобто писанки, українські танці (з яких найбільш улюбленим був гопак) і вишивані сорочки та спідниці, виставлялися звичайно поза їх історичним і культурним контекстом.⁷ Проте, вислід був такий, що хоча такі культурні явища справді стирчали як скалічений палець, але ті, які брали участь в тих виступах і виставках, сприймали всяке признавання, навіть найменше, як схвалення і прийняття, зокрема, в контрасті до колишньої ворожости і опору. Навіть факт, що в той самий час державні і публічні школи, і то в полосах, де українці творили переважаючу більшість, зовсім ігнорували всі аспекти української культури, включно з фолкльором, не міг пригасити ентузіазму тих, які пропонували своє найкраще і найцінніше мистецтво, щоб й інші могли його побачити і ним помилуватися. І ніхто не звертав уваги на те, що ті, яким прийшлося судити це мистецтво, самі мали всього кілька клясів школи в якійсь іншій "старій країні" (якщо мали шастя!), або ходили трохи до якоїсь сільської народної школи в Північній Америці. Для імігрантів і їх дітей кожен, хто говорив по-англійськи, був "англійцем", і тим самим все знав і на всім розумівся.

Цього стану не змінила навіть широко оспівувана канадська багатокультурність.⁸ Двокультурні і двомовні особи далі ще не мають респекту (не ціняться), що між іншим вяснює, що лежить в самім серці труднощів Канади з французами і тубільними індіанами. Одномовні канадці не люблять французів і тубільців, бо

вони є інакші через свою культуру, в якій найголовніша, принаймні для французів, є їхня мова. Треба завжди пам'ятати, що канадці живуть на континенті, який їх навчив, що навчання другої мови є або зовсім непотрібне (некорисне), або мало-придатне, і більшість канадців може дуже вороже ставитися до всіх, які цінять двомовність в будь-якій формі. В Канаді навіть французи в Квебеку, що є майже на 30 відсотків двомовними (англо- і франкомовні),⁹ можуть бути такі самі божевільні, коли йдеться про так звані імігрантські мови. Згідно з теперішнім прем'єром Квебеку Робертом Бурасса (*Тайм*, 9 липня 1990 р.), імігранти, які приходять до Квебеку, мусять "інтегруватися" — інше слово, що означає асиміляцію, — "у франкомовну більшість, економічно, а також культурально". Тому доля української культури у франкомовному Квебеку не була інакшою як у англomовній Канаді. Шовінізм французів такий же самий гострий, як шовінізм так званих англійців, що між іншим вияснює, чому й відносини між цими двома групами в Канаді є такі серйозні.

Заки дискутувати, який вплив мали на українських канадців англо- і франко-канадські асиміляторські зусилля, дуже важливо поглянути на відношення, підхід до українських канадців комуністів в радянській Україні.¹⁰ Самозрозуміло, що мені багато важче писати на цю тему, ніж про канадську ситуацію. Поперше, я особисто не знаю про жодні документи, які зобов'язували б офіційну політику радянської України до українців закордоном, поза відомою заявленою фразою "мир і дружба". Подруге, мені невідомо, чи і яка сума була призначена будь-де в Радянському Союзі на поміч таким групам в Канаді, як міжвоєнна Українська робітничо-фермерська унія, що тепер діє під назвою Товариства об'єднаних українських канадців. Що я, однак, знаю, це те, що група українських канадських, так званих буржуазних націоналістів (жовто-блакитники) ніколи не мала допомоги ні від Москви, ні від Києва. Хоча, коли взяти до уваги головні заложення обох сторін, то дивуватися немає чому.

Що це означало, однак, це те, що Товариство об'єднаних українських канадців, підтримуване комуністичною Україною, було не лише малою і периферійною групою ззовні поза українсько-канадською спільнотою, але й що воно від Другої світової війни постійно занепадало, а тепер, подібно як і комуністична партія Канади, не має взагалі жодного значення. Саме це давало б достатню причину його зігнорувати, якби не те, що воно, заперечуючи погляди більшості української канадської спільноти серед ширшої всеканадської спільноти, постійно псувало йому відносини. Покидаючись на мнімі суперечні аспірації українських канадців, різні канадські власті в цей спосіб діставали чудовий привід часто не робити нічого, або дуже мало для нашої спільноти.

А це вже серйозна справа, бо українські комуністи послідовно схвалювали асиміляційну політику англо-канадців. Українські і канадські комуністи не бачили українського майбутнього в Канаді поза фолкльором, бо їм виглядало, що комуністична Україна завжди була в добрих руках, і майбутнє української культури і мови завжди було забезпечене. На їх думку, всі зусилля жовто-блакитників-націоналістів — завжди були непотрібні.

Як ці дві групи різняться між собою можна було прямо драматично побачити в 60-их роках, коли українсько-канадські комуністи перед Королівською комісією в справі двокультурності і двомовності схвалили англо-французьку двомовність, не зважаючи на українську мову чи будь-яку іншу мову чи культуру. Українські канадські націоналісти, з другої сторони, приймаючи англійську і французьку мову як канадські офіційні мови для комунікації, змагалися за тримовність на культурному полі, показуючи для прикладу, яке спустошення робить в радянській Україні московська русифікаційна політика.¹¹ Королівській комісії було ясно, що українці в Канаді живуть в двох різних світах і тільки членство професора Ярослава Рудницького в тій комісії кидало на справи правильну перспективу. Пізніше, як членові Канадської дорадчої комісії в справах багатокультурности при федеральному уряді мені приходилося грати подібну ролю.

Що необхідно підкреслити, це те, що головним завданням українських комуністів (чи в Україні, чи в Канаді) було дестабілізувати українсько-канадські відносини, змішати канадські власті і кинути сумнів на правдомовність репрезентантів українських націоналістів. Цілою орієнтацією комуністів в Канаді, підтриманою і під'юдженою комуністами в Україні, було робити труднощі для національно свідомих українських канадців, представляючи їх позиції як крайньо безглузді. Українсько-канадські комуністи добре знають, як дражнять і дратують англо- і франко-канадців етнічні групи, що приносять зі старого краю до Канади свої порахунки, а культурні і мовні аспірації яких не годяться із англо- і франко-канадським розумінням, що значить бути канадцем. (Той факт, що й самі англо- і франко-канадці різняться на тім пункті, ситуації аж ніяк не злагіднює!) В цих обставинах чим більше місцеві комуністи можуть представити національну програму у поганому світлі, тим краще. З гласністю і перебудовою, і з успішним поширенням діяльності Руху, хочеться надіятися, що ті часи вже далеко поза нами.

На кінець, пережили-витримали українські канадці як ворожість англо- і франко-канадців, так і лицемірство українських комуністів, хоча, як вище згадано, вони це зробили самі власними силами і проти всяких шансів. І тому зовсім природно хочеться тепер порадіти їхнім збереженням, і як доказує оця конференція,

наша спільна радість оце й почалася. В наступних місяцях риторика, без сумніву, досягне громових пропорцій. Однак, зовсім не відкидаючи значення символіки за тою риторикою, дуже важливим є те, щоб у науковій доповіді показати реальність, що стоїть за обома.

А та реальність для українців Канади сьогодні є похмура, та й вигляди її на майбутнє є дуже непевні. На найбільш фундаментальному рівні, проблема є з демографією — тобто величиною української присутності в Канаді. Число 529, 615 українців згідно з переписом населення 1981 року є дуже обманне, тому що лише 10 відсотків чи п'ятдесят тисяч з цієї кількості є насправді частиною Конгресу українців Канади (передше комітету) і є членами одної із яких тридцяти приналежних організацій.¹² Це значить, що тих, на яких можна б рахувати як на членів, що підтримують українсько-канадські цілі фінансово, є мало, та й розсіяні вони по дуже великій країні. (Ті українці, що живуть в Сіднеї, Новій Шотляндії, на східньому побережжі Канади, є, наприклад, ближче до Лондону, в Англії, як до українців Вікторії, Британської Колумбії, на західньому побережжі Канади). П'ять років тому бюджет головного бюро Конгресу українців Канади у Вінніпегу не виносив більше як шістьдесят до вісімдесят тисяч на рік. П'ять років тому Провінційна рада Конгресу українців Канади в Альберті не мала бюро, ні платних працівників. В останні роки бюджет Конгресу на провінційному і національному рівні поважно зріс і тепер вже є бюро в кількох провінціях — *але всі вони в більшості оплачуються з датків на розвиток спільноти від федерального і провінційного урядів щорічно.*¹³ Величезна більшість українських канадців ще не вірить в те, що хтонебудь повинен діставати плату за суспільно-громадську працю; вся служба повинна бути безкоштовна і добровільна. Церкви і народні доми будуються і удержуються з датків, а зарплат майже не існує, або вони дуже незначні. У висліді, вся мова про те, щоб заснувати фундацію на розвиток українського суспільства, на часи, коли урядові датки зменшаться або вигаснуть зовсім, — а всі знають, що вони тимчасові, — не дала нічого. До сьогодні навіть немає бази для забезпечення постійної інфраструктури для праці над розвитком спільноти. Також досі немає національної газети українською чи англійською, або обома мовами, щоб тримати спільноту разом. Переважаюче українське ставлення є далі стандартне "якось то буде!"

Інші "істотні симптоми", які вказують на те, що українські канадці є "загрозеним народом", — це урбанізація і мішані подружжя, які є, очевидно, спорідненими (йдуть в парі).¹⁴ Між 1941 і 1971 роками кількість сільських українців спала із 66 до 25 відсотків і далі спадає. Рівночасно ширяться мішані подружжя. Їх було 71 відсоток в 1981 році, але в деяких парафіях вони сягають 90

відсотків. Вплив цих обох на збереження української мови жахливий. Перепис канадського населення показує, що між 1961 і 1981 роками кількість українців, які подали українську мову як матірню мову (мова, яку першу вивчили і далі розуміють), впала з 76 до 55 відсотків. В степових провінціях це зниження (за винятком Манітоби) ще гірше: з 88 до 58 відсотків в Саскачевані, з 79 до 50 відсотків в Альберті та з 80 до 59 відсотків у Манітобі. Збереженню матірною мови сприяє старша генерація. Особи віком 55 років і старше, які складають 28 відсотків українського населення, творять 49 відсотків групи, що зберегла матірню мову. А з другої сторони, особи віком тридцяти чотирьох років і нижче творять лише 19 відсотків групи, що затримувала розвиток української мови. Дані про те, яка мова вживається вдома, є дуже сумні. У 1971 році 46 відсотків тих осіб, що подали українську мову як матірню, фактично користувалися нею вдома, як розговорною мовою. Під 1981 рік їх відсоток впав до 32, тобто знизився на чотирнадцять відсотків за одну декаду. В 1981 році, властиво, тільки 17 відсотків українського населення згідно з цензусом показало, що вдома говорять по-українському.¹⁵

Інституцією, що найбільше терпить через культурну слабкість і суспільну незорганізованість, що їх виказують ці дані, є українська церква, яка була заборолом збереження української культури й ідентичності в Канаді. Зменшення членства у двох традиційних українських церквах, Українській Католицькій і Українській Православній, дійсно драматична. В 1941 році перепис населення вказує, що ці дві церкви можуть рахувати на 79 відсотків українського населення; під 1981 рік ці відсотки впали до 49, з тим, що вповні одна третина ходить до протестантських церков, в яких ні українська культура, ні українська ідентичність не грають жодної ролі.

"Але, — хтось може сказати, — що ж з тими новими інституціями і останніми осягами, про які так багато чується? Чи ж є, наскільки нам відомо, українські двомовні програми в державних школах; є Канадський інститут українських студій при Альбертському університеті і навчальні катедри, в яких дванадцяти університетах в англомовній Канаді; виходить багатотомна енциклопедія України англійською мовою; є Село Української спадщини в Альберті і є багато чудових танцювальних ансамблів, з яких едмонтонська "Шумка" втішається міжнародною славою. Хіба ці культурні, академічні і освітні осяги не мають значення? Чому не пов'язуєте їх з тим всім, що ви говорите?"

І це якраз я маю намір зробити, але, як ви можете здогадатися, я їх всіх змалюю у власній перспективі. Двомовна¹⁶ шкільна програма складається з частинного мовного занурення, де 40 відсотків дня навчання ведеться українською мовою з

таких предметів: суспільні науки, мистецтво, здоров'я і спорт, українська мова. Других 50 відсотків шкільного дня навчання ведеться англійською мовою з таких трьох предметів: стислі природничі науки, математика і англійська мова. Навчання французької мови, яких 40 хвилин на день, починається на четвертому році. Ці класи почалися в Альберті в 1974 році, і в Едмонтоні і трьох інших центрах ходить на них 1, 300 учнів, від передшкілля (кіндергарден) до 12 класи. Є в едмонтонській шкільній католицькій системі одна школа (св. Мартина), що веде тільки українську двомовну програму від передшкілля до 6 класи. Це єдина того роду школа в західному світі, а можливо навіть у світі. В Манітобі, де ця програма почалася у 1979 році, у Вінніпегу і двох інших центрах навчається 1, 000 учнів. В Саскачевані, де програма з трудом почалася в 1979 році, хоча закон дозволяв на неї від 1974 року, сьогодні є 160 учнів.¹⁷ Головна проблема цієї програми — це мала реєстрація, незважаючи на те, що навчання є на високому рівні і програма давно доказала, бо випускає ефективних двомовних (і навіть трьохмовних) учнів. В Едмонтоні, де згідно з переписом населення 1981 року є 53, 100 українців, до передшкілля ніколи ще не зареєструвалося більше як 156 учнів на рік, а в середньому реєструється від 120 до 130 учнів. Тут важко встановити максимальний відсоток, зокрема, коли відсоток приросту населення українців є 1.65 — один із найнижчих процентів в Канаді. Однак я особисто завжди вважав, що як для Едмонтону, то повинно реєструватися не менше як 200 учнів. Що необхідно, це щоби батьки українського походження дбали за майбутнє української культури в Канаді і посилали своїх дітей до двомовних шкіл.

Якщо головною проблемою двомовного навчання є недостатній попит, то головною проблемою Канадського інституту українських студій є протилежне — занадто великий попит, який залежить від його обмеженого бюджету. Ще до двох років свого заснування в липні 1976 року інститут мав 150, 000 доларів дефіциту. На щастя, вдалося переконати уряд Альберти, і він підніс його бюджет з 350, 000 до 500, 000 дол. річно, поки інститут не став інтегральною частиною Альбертського університету в липні 1979 року. А все таки, під 1980—1981 рік інститут знову нагромадив між шістдесятьма і вісімдесятьма тисячами дефіциту і тільки через драстичну редукцію своєї програми дотацій і усунення всіх конференцій той дефіцит остаточно зник. Трудність була в тому, що хоч інститут сам добровільно взяв на себе національний канадський мандат, йому скоро дали ще й інтернаціональний мандат дії. Зі свого бюджету йому довелося давати допомогу на українські академічні студії в Китаї, Австралії, Південній Америці, Західній і Східній Європі і, samozрозуміло, Сполучених Штатах Америки. Навіть поодинокі науковці з радянської

України з нього користали, хоча та поміч, крім останніх років, треба признати, була скромна.

Про інші, так звані осяги українських канадців можна розказати багато коротше. Катедри мов, літератури та історії в університетах — яких 35 позицій крізь всю Канаду — притягають головно студентів молодших курсів. Три- і чотирирічні курси звичайно реєструють якої півдюжини (з яких часто зрікаються), а вже коли хто має дюжину, то йому заздять. Є багато курсів на вищому рівні, але із-за браку студентів виклади є тільки на деяких річно. До речі, якщо консервати продовжуватимуть обтинати університетські бюджети, за якими піде скорочування програм, то майбутнє вищих студій університетів Едмонтону і Торонта, які мають докторські програми, теж стане непевним. Знижені бюджети для бібліотек вже глибоко врізалися в східноєвропейські надбання.

Якщо йдеться про п'ятитомну Енциклопедію України, два томи якої появилися, то можна сміливо сказати, що якщо б не було одноразових грошових дотацій від федеральних і провінційних урядів Канади, то публікація цього проєкту була б неможливою. Федерація українських канадських клубів професіоналістів і підприємців практично відмовилася зібрати гроші (біля півтора мільйона) на публікацію тих п'яти томів. Хоча сильно проти соціалізму і всіх форм державної контролі, Клуби професіоналістів і підприємців йдуть за дотаціями до уряду тому, що, за винятком Едмонтону, всі збіркові кампанії за приватними датками не принесли багато. Тож в січні 1988 року з одномільйонною дотацією уряд Канади приділив 360, 000 доларів на публікацію четвертого тому енциклопедії, а 500, 000 дол. додав до датку уряду Альберти на заснування Українського центру засобів і розвитку при коледжі Грент МакіОван а Едмонтоні. Жодний з вищезгаданих проєктів не був започаткований і доведений до кінця самими українцями, датками українців Канади. Якби не дотації уряду, жодний з них не існував би.

Прикладом урядового фінансування пар екселянс є Село української культурної спадщини, провінційна історична місцевість 50 кілометрів на схід від Едмонтону на автостраді 16. Від 1977 року уряд Альберти витратив мільйони доларів на розбудову Села, а його утримання щороку покриватиме провінційна скарбниця. Канадці завжди будуть схвалювати "багатокультурне фінансування", як то кажуть, і на проєкти такі як Село. Бо Село має до діла з історією, з досвідом піонерів, з музеями та спадщиною; воно символічно показує мертво минуле. Тому поміч Селу не є небезпечна, так як була б поміч на приміщення для двомовних шкіл, на які дуже важко отримати фонди від провінції, а від федерального уряду взагалі дістати гроші неможливо. У суспільстві, що

боїться національного, уряди не збираються підтримувати щонебудь, що давало б етнічним групам перманентну, з інституціями, живу базу.

Переважає більшість канадців, а тому й їхні уряди не потребують так званих канадців з "рискою", чи це були б "франко-канадці", чи "індіяни-канадці", як, наприклад, крі, чи "українці-канадці". Більшість канадців може жити з канадцами українського походження, та й то лише при умові, що їхню українськість не треба сприймати серйозно. Історичні і художні маніфестації національних груп є сприймливі, тож українські танки ще ніколи не були такі популярні. На навчання українських танців на західноканадських степах реєструється принаймні вдвоє стільки молоді дівчорі, як до українських двомовних шкіл, що дає поняття, які в українських канадців пріоритети. Але раз етнічне мистецтво сильно підтримують уряд і спільнота, українців мабуть й не треба звинувачувати. У всякому випадку, без цього захоплення мистецтвом Український центр засобів і розвитку, головним завданням якого є розвиток мистецтва, не існував би. Природно, що Дні Спадщини, на яких біля п'ятдесяти етнічних павільйонів продає їжу, танцює і виставляє своє мистецтво і вироби (звичайно на початку серпня) і які відвідує сотні тисяч людей навіть у дощ, люблять і уряд, і англійські посередники комунікації і всякого роду політики. В сучасній Канаді фольклорна сторінка етнічності не могла б почуватися краще.

Що ж тоді все це, якщо щонебудь, означає, коли йдеться про наше майбутнє? Пам'ятаючи дуже важкі економічні обставини України і невловиму політичну ситуацію, яка змінюється майже щоденно, досить важко сказати, що Україна могла б зробити, щоб забезпечити культурне збереження тих небагатьох українців, які ще творять так звану діаспору в Канаді. Ролью України в цій ситуації мусять вирішувати самі українці. А великою ціллю цієї розвідки є заставити вас серйозно подумати про те майбутнє, і то мабуть перший раз. А другою великою ціллю є показати вам, що коли йдеться про ваш власний культурний і освітній розвиток, то вам дарма очікувати від українських канадців великої допомоги також. Незважаючи на вигляди, навпаки українські канадці є дуже слабкі зі своїми інституціями, частинно через англо- і франко-канадську політику, як і через політику українських комуністів в минулому, а частинно через байдужість від минулих років самих українців-канадців, що в результаті привело до величезних культурних затрат. Для величезної більшості канадців українського походження, українство поза симптомами баби, ледве існує. Баба є єдиним словом, що його всі знають. Баба є мила, ласкава, шедра, вирозуміла, безконечно терпелива і послужлива свята — низька, груба, округла, що її можна до серця пригорнути,

істота. Баба — це саме уосіблення чесноти, і баба не може нічого злого зробити. Баба завжди має квашені огірки, капусту, ковбасу (вимовляють кубаса), голубці (вимовляють голупчі) і вареники чи пироги (вимовляють пірогі). Баба — це їжа (і "бабиним селом" називають кожне місце, де можна щось з'їсти), і сучасне українство в Канаді — це в основі синонім на їжу, танці, писанки і зокрема в час Великодня. Асоціація з їжею і танком значить, що всі аж тремтять, щоб їх запросили на українське весілля, незважаючи на те, що весілля сьогодні мало чим відрізняється від інших весіль, хібащо, здається, необмеженою кількістю алкоголю.

З багатьох вищезгаданих причин було б помилкою дивитися на українців в Україні і українців в Канаді як на рівнозначних партнерів на полі розвитку української культури. Якщо деяким на Україні українці в Канаді виглядають добре, то це прямо ілюзія. На основі культурного потенціалу ледве чи можна взагалі порівняти ресурси п'ятдесятмільйонної нації-країни з ресурсами канадської етнічної групи, що ледве нараховує п'ятдесят тисяч осіб, і з яких вже майже ніхто не є властиво "українцем", а якщо в них ще й живе двокультурність, то її з неї офіційно витовкує філософія побуту, як і інституції, які ще існують. Тільки через великі зусилля вдалося досягнути українським канадцам, зокрема в степових провінціях, визначних успіхів в останні роки, але це були досяги горстки стратегічно ситуованих осіб, що використали нові й невиразні обставини, коли почався рух за багатокультурність, проти якої тепер (в економічно непевні 1980-ті роки) виразно повертається загальна канадська спільнота. До іміграції тепер ставляться з підозрінням, етнічність виходить з моди, а інші стилі життя, включно з іншими стилями шкільництва, такими як українська двомовна програма, зустрічають опір, формально на фінансовому ґрунті, але дійсна основа опору є культурна — колись, кажуть, вихвалювана різноманітність не витворює гармонії; швидше в ці часи відокремленість, нетерпимість і непорозуміння бродять по країні. Сучасний культуральний клімат не сприяє етнічним меншостям — на них сьогодні дивляться більші меншості, що цураються етнічності, як на групи окремих заінтересувань.¹⁸

Тому неважливо, як це хто буде пояснювати, є у всьому тільки одна зміна — Україна, що вільніша як будь-коли раніше, пічне окреслюватися політично і стане розвивати власні культурні ресурси. Мабуть, що найбільше могло б допомогти як українцям, так і українським канадцам, це масова програма обміну, яка уможливила б сотням нашої молоді по закінченні середньої освіти отримати повне культурне занурення, живучи який рік серед вас. Ви, в свою чергу, могли б висилати до нас своїх найбільш здібних студентів з середньою освітою, охочих навчатися, як керувати ринковою економікою. Тому що цим молодим людям прийдеться евен-

туально піти до комерсійних шкіл в Північній Америці, їм треба буде нагоди не лише на практику в англійській мові, але й з власного досвіду пізнати, як ринкова економіка працює в дійсності. Такі міста як Едмонтон, Саскатун, Вінніпег і Торонто мають бурси для студентів (інтернати) і могли б примістити ваших студентів по спеціально зниженій ціні, а крім того, без сумніву, знайшлися б деякі родини, які б прийняли студентів за малу оплату, а то й безплатно. Однаково, після відповідної наради, скажімо, із Українським центром засобів і розвитку при коледжі Грент Макюван, *ніхто інший як українська держава мусіла б плянувати і оплачувати підхожі обмінні програми*, бо українські канадці не мають української держави, яка б їм допомагала, а канадська держава, як я вже зазначив, не є поважно зацікавлена у нашій майбутній існуванні як культурної групи.

Що отут пропонується не є справді аж таким радикальним — західні європейські держави, такі як Німеччина, Італія, Франція і Британія помагали їхнім емігрантам, які живуть закордоном, десятиліттями. Тим більше, що комуністична Україна, почала було уділяти скромну допомогу українським канадським комуністам ще 1923 року. Перед Другою світовою війною ця допомога йшла у формі кількатижневих, а то й кількомісячних особистих чи групових відвідин, і в обміні літературою і газетами. Після війни Товариство "Україна" почало оплачувати: членів українських прокомуністичних організацій на студії в Києві на час від кількох місяців до п'яти років. Товариство визначувало кількість (вона могла дійти аж до шести), що мала прибути кожного року, а ТОУК вибирав зі своїх рядів студентів. Їх опісля затверджував український партійний комітет (в Україні)... Ціллю було вишколювати персонал для ТОУК, таких як редактори, адміністратори, організатори, хореографи, учителі та інструктори танків. Згідно з цією угодою студенти учащали на вищі курси (після середньої освіти) і вивчали мистецтво, культуру чи політику у різних вищого ступеня освітніх закладах Києва: університеті, консерваторії, хореографічних і педагогічних інститутах чи у вищій Партійній школі Центрального Комітету Комуністичної партії України.

Товариство забезпечувало кожного студента місячною стипендією в сумі 120 рублів для тих, що навчалися в партійній школі або 90 рублів для тих, що навчались в інших інституціях. Помешкання, за винятком тих, що були в університеті, було в бурсі партійної школи дармове. Угода на вишкіл свого персоналу в советських інституціях з даровим навчанням, стипендіями для студентів і знаменитими інструкторами, була дуже корисною для ТОУК. Кожного року декілька випускників поверталися підсилити їхні кадри, а на їх місце йшли нові студенти. Це давало комуністам перевагу над їх національними суперниками, що не могли собі дозволити на

подібний вишкіл для свого персоналу.¹⁹ Починаючи з 1975 року, літні курси танків, на зміну між Саскачеваном і Україною, оплачувалися Києвом.¹⁹ І тому ні товариство "Україна", ні Київ не можуть сказати, що вони в цих справах не мають досвіду. Що тут необхідне і найголовніше, то це добре відношення обох сторін, а також поважні пляни на майбутнє.

Важливим в майбутньому я запропонував би заснування студійного центру в Україні для українських канадців, а можливо й для інших українців закордоном. Беручи до уваги географічне положення більшості українців, найбільш логічним містом для такого центру був би Львів. Важливим фактором являється те, що вже налагоджені контакти, відбувається певний обмін, а стипендії і дотації можуть тільки зростати, то дійсно необхідна окрема академічна інституція (клірінг гавз), яка б полегшувала якість дослідів і публікацій, і наглядала за тим, щоб лише найздібніші науковці, вибрані за визнаними критеріями, отримували дотації.

Ще одна можливість, мабуть, найважливіша, — це культивування інтернаціональної присутності українською державою безпосередньо через контакти уряду з урядом. Для вас, в Україні, праця через українську канадську спільноту не матиме такого ефекту, як офіційно уряд з урядом, тобто контакти на вищому рівні. Посередництвом таких контактів можна показати, наприклад, як ви захоплені канадською політикою багатокультурності і можливості її використання в майбутньому, в Україні, для виховання двомовних і двокультурних громадян в своїй країні, і цим ви б незмірно зміцнили наші позиції в Канаді. Подібно при установленні прямих урядових контактів ми в Канаді зможемо легко переконати федеральний і провінційний уряди далі розвивати культурні і мовні програми на нашу обопільну користь. Суть полягає в тому, що такі контакти можуть відкрити двері, які б інакше завжди були закриті, якщо такі контакти були б лише на базі один одного, тобто індивідуальні, чи навіть між інституціями. Ми можемо вплинути на наші уряди відносно того, щоб вони ставилися до ваших ініціатив позитивно, *але ці ініціативи повинні бути запропоновані в першу чергу вами*. Але які б ці ініціативи не були (після спільної консультації), ви можете бути певні, що зацікавлення української канадської спільноти, а зокрема її молоді, буде поважне. В студії, яку провів Комітет розвитку українського суспільства в 1983—1984 роках на степах, виявилось, що між опитуваною молоддю "82 відсотки за культурні і освітні зв'язки з советською Україною, з тим, щоб в такий спосіб забезпечити майбутній розвиток української спільноти в Канаді".²¹ Хочеться думати, що далеко більш відкриті обставини на сучасній Україні заохотили б молодь до ще більшого зацікавлення українським способом життя і як важливо бути українцем.

На закінчення, я думаю, що ви повинні з цього зробити висновки, що люди в Канаді, які дбають про ці справи, не зовсім ясно собі уявляють, що є можливим у вас в країні. Що є, однак, дійсно ясным, то це те, що коли ми дозволимо, щоб обставини в Канаді далі погіршувалися, то за одну генерацію (а напевно дві) "українського факту" вже не буде. Що найбільше підтримувало українство в Канаді, то це періодичні допливи українських імігрантів, останній з яких був 40 років тому. Що ще також живило активність багатьох, це жорстока політична і культурна доля України — брак демократії, багатопартійного уряду, русифікація і абсолютна неспроможність вирішити своє національне призначення. Тепер можна зовсім логічно припустити, що з поправкою ситуації на Україні українські канадці не матимуть причини так жити Україною, як жили досі, і вони готові охолонути. З майже мінімальною можливістю нової іміграції з України до Канади, що потрібно, то це новий підхід для виховання двокультурних українських канадців, задля їх власного добра, для добра Канади і на користь самої України. Якщо в минулому українські канадці протестували проти русифікації, ГУЛагу, численних обмежень громадянських прав, браку пошани вашої фундаментальної гідності як людських істот, сьогодні вони можуть заохочувати до капіталовкладення, нав'язання кращих дипломатичних відносин через канадські консуляти не лише в Києві, але й в таких центрах як Львів, а також і в інших містах. Вони напевно теж далі зможуть слідкувати за всякими зловживаннями вашої суверенності і регулярно повідомляти про це уряди західніх держав. Коротше, українці за кордоном зможуть далі бути вашими важливими оборонцями. *Але тепер є той критичний момент, щоб Україна перебрала на себе роль виховання таких українців.* Тепер, коли ви набуваєте чим раз більше прав, ми мусимо спільно вирішити чи і яку допомогу українська держава готова подати для майбутнього розвитку українців в Канаді, щоб запевнити наше збереження і для вашого майбутнього добробуту.

1. За історією українців в Канаді див. Манолій Р. Лупул (ред.), *Спадщина в переході. Есеї з історії українців в Канаді* (Торонто, 1982); Михайло Г. Марунчак, *Українські канадці. Історія*, 2-ге видання. (Вінніпег, 1982).

2. Володимир Й. Кий (Киселівський) і Френцис Свиріпа, "Поселення і колонізація", у Лупула, 32-33.

3. *Будування майбутнього. Українці канадці в 21-м столітті* (Едмонтон, 1986).

В нижчеазначеній таблиці показано місця проживання українців на території Канади за даними 1981 року.

ТАБЛИЦЯ 1
Українці в Канаді, Канада і вибрані провінції, 1981
Чистокровні українці

	Населення всього	Укр. населення	Українці як % від всього нас.	Українці як % укр. населення
Канада	22,244.885	529,615	2.4	-
Бр. Колумбія	2,407.045	63,605	2.6	11.9
Альберта	1,940.915	136,710	7.0	25.7
Саскачеван	853,315	76,815	8.9	14.3
Манітоба	912,360	99,795	10.9	18.7
Онтаріо	7,751.615	133,995	1.8	25.3
Квебек	6,241.115	14,640	0.2	2.7

Джерело: Перепис населення Канади, 1981. Відсотки вирахував автор.

4. Найкраща студія першої еміграції є Ярослав Петришина, *Селяни в обіцяній землі. Канада і українці. 1891-1914* (Торонто: 1985).

5. За тлом про заснування української двомовної програми, див. Манолій Лупул і Петро Саварин, "Політика англо-української двомовності в Альберті", *Ревю 1974* (Едмонтон, 1975), 18-22, Федерація Українських Професіоналістів і Підприємців в Канаді. Подібний огляд про створення Канадського інституту українських студій ще треба написати. Але за короткими деталями див. Манолій Р. Лупул "Канадський Інститут Українських Студій на Альбертському Університеті", *Журнал українських вищих студій*, 1, ч. 1 (Осінь 1976), стор. 90-92.

6. Найкращий огляд про те, як ставилися англо-канадці до етнічних груп написав Гавард Памер, "Негостинні господарі: Англо-канадська опінія про багатокультурність в двадцятому столітті". *Державна політика багатокультурності: Звіт з Конференції*, Канадська Дорадча Рада Багатокультурності (Оттава: 1976), стор. 81-118; див. теж його *Взори упередження. Історія тубільців в Альберті* (Торонто, 1982), що з'ясує англо-канадське ставлення до інших під час Другої світової війни.

7. Найкращим прикладом про захоплення аматора фолкльориста етнічними культурами Канади є Джан Миррі Гіббонс, *Канадська мозаїка. Творення північної нації* (Торонто, 1938).

8. Автор продискутував недомагання в запровадженні багатокультурності як державної політики в двох розвідках: "Політичне запровадження багатокультурності", *Журнал українських студій* 17, ч. 1 (Весна 1982), стор. 93-102, "Вклад мовної політики і програм в багатокультурну освіту", в Кіс А. МекЛавд (ред.) *Багатокультурна освіта. Партнери* (Торонто, 1987) стор. 83-98.

9. В 1981 році в Канаді як цілості 42.6 відсотків франкомовних канадців були двомовними, тобто говорили по-англійському і по-французькому в

порівнянні до 7.6 відсотків англомовних канадців. Ерик Водель, "За-чароване коло французької мови в Квебеку і Канаді" Елан Кернс і Синтія Вілліямс (редактори), *Політика роду, Етнічність і мова в Канаді* (Торонто, 1986), стор. 94, 98.

10. За найкращим оглядом про зв'язки між радянською Україною і українськими канадцями див. Іван Коляска. *Розвіяна ілюзія: Історія українських прокомуністичних організацій в Канаді* (Торонто, 1979).

11. На підставі брїфів, які передали Королівській Комісії, Комітет Українців Канади, Едмонтонський відділ і Товариство Об'єднаних Українських Канадців, відділ Торонто.

12. "В порівнянні до величини української спільноти (580, 000 в 1971 році) і високого профіля число активного членства в усіх організаціях є мале: найбільш песимістична оцінка дає 30, 000, а найбільш оптимістична 60, 000", Ольга Войценко "Суспільні організації", в *Лупула Спадщина в переході*, стор. 192.

13. На підставі авторової участі як предсідника і члена в Комітеті сприяння розвитку української спільноти степових провінцій, Комітет Українців Канади, 1982-1986.

14. Дискусія про українців як "загрожений нарід" є на підставі *Будування майбутнього*, 11-15, аналізи, зробленої Комітетом сприяння розвитку української спільноти степових провінцій в 1986 р. згідно з канадським переписом населення 1981 р. і запитником, щоб визначити потреби української спільноти, який був висланий до українсько-канадських організацій в степових провінціях.

15. Обчислено Богдан С. Кордан, *Українці і перепис населення 1981: Довідник*, Довідник Канадського інституту українських студій, ч. 9 (Едмонтон, 1985), стор. 89.

16. За оглядом про різні аспекти двомовної програми див. Манолія Р. Лупул (ред.) *Освіта. Українське двомовне шкільництво* (Едмонтон, 1985).

17. Число реєстрацій в кожній провінції подав Іван Соколовський, програмний асистент міністерства освіти Альберти, 25 липня 1990 р.

18. Найкращим останнім коментарем на цю точку погляду є "Багатокультурність: великий канадський зразок як привести до миру і гармонії між расами і культурами в Канаді може нас розганяє", *Едмонтон Джорнал*, 13 травня 1990; див. теж "Найкраще і найгірше в багатокультурності", *Оттава Сітізен*, 13 липня 1988. Автор продискутував різні ставлення до етнічності в "Багатокультурність і канадські білі етніки". *Канадські етнічні студії*, 15 ч. 1 (1983), стор. 99-107.

19. Коляска, 13, 56-57, 121-122.

20. Александра Пріць, "Еволюція українського танку в Канаді", в Манолія Р. Лупула (ред.) *Видні символи. Культурні прояви між канадськими українцями* (Едмонтон, 1984), стор.95.

21. *Будування майбутнього*, 14.

ПРО КОНЦЕПЦІЮ НОВОЇ КОНСТИТУЦІЇ УКРАЇНИ

Дмитро Павличко

Документ, який сьогодні обговорюємо, визначить найважливіші прикметності майбутнього суспільства України, міру й стан державности нашого народу, характер його громадянської свідомости. Отже, від нас залежить, чи буде наше суспільство демократичним, чи зоставатиметься тоталітарним, чи державність народу України буде справжньою, чи носитиме вона далі при своїх бучних назвах всі ознаки колонії, чи наша свідомість вказуватиме духовну велич вільної людини, чи будемо й надалі рабами з "укритою злістю, облудливою покірністю".

Автори концепції нової конституції України розуміють, що їхнє творіння може бути задумане як хартія, котра повинна діяти протягом століть, і знають — їм випала честь писати закони для вільного народу.

В концепції врахований успішний досвід західньої демократії, одначе вона не копія чиєсь думки, не маска з чужого обличчя, а живий образ, оригінальна мисль, де національне й загальнолюдське живе в одній матерії. Це видно насамперед в ідеї президентської республіки, до якої підводить українська гетьманська традиція, запорізька демократичність, що знайшли відображення ще в конституції Пилипа Орлика. На ті часи західній світ перебував ще в кліщах монархічних режимів: там правителів, на відміну від України, ніхто не обирав — вони могли тільки народжуватись.

Опонентам президентської республіки, всім, хто боїться нового культу особи, варто збагнути, що пропонована влада президента буде обмежена багатьма законодавчими механізмами, Конституцією, Верховною Радою, нарешті, тим, що він може бути вибраний лише на два строки, отже не має можливости обернути своє правління на феодальну диктатуру. На користь президентської республіки говорить не тільки наша давня традиція, не тільки добробут і цивілізація світових держав з подібним правлінням, не тільки події в сусідніх нам країнах, які подібно до нас шукають виходу з тенет командно-адміністративної системи, але й той незаперечний факт, що держава — це велике господарство, котрому потрібна стратегічна спрямованість. Державні лідери були, є й будуть, бо цього вимагає природа суспільства. А ця природа, до речі, схожа на нормальну людську натуру, вона прагне продуманости, націлености в майбутнє, порядку, вона не хоче бути хаосом, а жадає бути організованою цілістю, гармонією.

Доповідь, виголошена на сесії Верховної Ради України.

Певна річ, президент повинен вибиратися всім народом, бо лише тоді він зможе бути справжнім виразником інтересів усього народу, його дії та відповідальність лише тоді наберуть справді державницького змісту.

Отже, президентська республіка — це те, що ми повинні підтримати, а, виходячи з цього, слід виробити гнучке поєднання місцевого уряду з представниками президента, що зовсім не послаблюватиме радянську владу на місцях, а навпаки, буде зміцнювати її. Щодо двопалатного парламенту — це питання потребує ще аналізу. Відверто кажучи, ми повинні твердо виступати проти всього, в чому є або може з'явитися завтра зародок федеративного устрою України.

В концепції яскраво прочитуються нові права, яких не було раніше та й не могло бути в сталінській чи брежнєвській "найдемократичнішій у світі конституції". Це право на вибір місця проживання, право виїзду зі своєї країни і повернення до неї на постійне життя, право на екологічно чисте середовище. Та серед нових прав — найголовніше: право на створення багатопартійної суспільності.

Якщо не вдасться тепер здійснити мрію століть — не лише проголосити незалежну Україну, але й зробити її суверенітет реальною явиною, то це обов'язково вдасться зробити в результаті розвитку демократії, політичного плюралізму, фундаменти якого закладені в концепції нової конституції України. Ідея повної незалежності — істина, що все глибше усвідомлюється народом, і до неї неодмінно дійдемо, якщо йтимемо шляхами правди й демократії.

Відкриваючи дорогу до єдності, як основи держави, котру багатонаціональне громадянство, весь народ України, може досягнути лише за умов існування різних партій — *in pluribus unum* — майбутня конституція повинна створити неподоланні перешкоди для того, щоб жодна партія не мала змоги обернути державу на своє знаряддя, на машину ідеологічного впливу, на слухняну кріпачку, що не тільки дає хліб, але ще й приспівує до обіду вельможному партапаратіві.

Зрозуміло, будуючи незалежну, демократичну державу, намагаючись стати повноправним членом світового співтовариства націй, дбаючи про зростання свого міжнародного авторитету, Україна не може записувати в своїй конституції, що вона є чи бажає бути членом якогось унітарного союзу, який позбавить її бодай частини суверенітету. Союзи держав — не предмет конституції. Такий запис суперечив би нормам міжнародного права, а головне — докорінним інтересам і волі народу. А народ України висловився не за союзну державу, а за союз незалежних держав на засадах Деклярації про суверенітет України. Цілий світ знає, що в нас нема своєї валюти, армії, митної служби, що ми не маємо

контролю над своєю територією, над переважною більшістю промислових об'єктів на нашій землі, але намагаємось виставляти свою напівілюзорну державність як щось живе й реальне. Якщо нова конституція не приведе до кардинальної зміни в цих питаннях, нас чекає не визнання держав, а їхня — згадайте пані Тачер — поблажлива або шонайбільше співчутлива усмішка. А далі — повна ізоляція, занепад, втрата навіть такої ліліпутячої державности, яку ми маємо сьогодні.

З альтернативних питань майбутньої конституції виділяються ще два — про соціалістичний вибір та про ролю і завдання прокуратури. Ще Бісмарк говорив: "Якщо хочете будувати соціалізм, то виберіть країну, якої не жалко". Той же Бісмарк запровадив страхування на випадок хвороби, пенсійне страхування, страхування від нещасного випадку. Це було зроблено більш як сто років тому, коли майбутні будівники нашого соціалізму вчилися у гімназії.

Стою на тому, що в конституції не повинно бути жодних ідеологічних установок. Політичний лад, той прокурорський соціалізм, якому ми віддали немало праці, який ревно будували, виявився жахливою великодержавною пасткою для народів, знищив душу й землю України, призвів до чорнобильської катастрофи. Краше без задалегідь вимучених догм будувати гуманне суспільство, йти від практики до теорії, а не навпаки. Основою формування такого суспільства має бути не абстрактний соціалістичний вибір, а соціальна справедливість, яка можлива лише за обставин вільного політичного та економічного життя, забезпечення свободи особистості. Як ми переконалися, чекаючи на здійснення пророцтва Микити Хрушова, духовний та економічний розвиток суспільства сплянувати наперед неможливо.

Щодо завдань прокуратури, то, якщо вони й надалі суперечитимуть принципам незалежності суду, годі сподіватися на справедливе вирішування конфліктів між державою та громадянином. Треба позбавити прокуратуру антидемократичних функцій, котрі їй нав'язав великий кремлівський Торквемада.

На засіданнях конституційної комісії я захищав назву нашої держави — українська демократична республіка. Я виходив з традиції, з назви УНР, з того, що демократія — головне, чого прагнемо і вчимось на крутому повороті історії. Але, думаю, треба дивитися за поворот. Українська демократична республіка як назва може бути змінена одним словом — Україна. Більшість країн світу саме так називається — єдиним словом. Все, що треба сказати про наш державний устрій, скажемо в преамбулі до конституції, а те, що неможливо до кінця висловити, буде завжди для нас у слові *Україна*.

НАЦІОНАЛЬНА БЕЗПЕКА УКРАЇНИ І ДЕРЖАВНИЙ СУВЕРЕНІТЕТ

Олександр Гончаренко

Прийняття Верховною Радою республіки Деклярації про державний суверенітет заклало основи дальшого розвитку України як незалежної, вільної держави українського народу, рівноправного суб'єкта міжнародного права. Проте практична реалізація цієї Деклярації, крім очевидної необхідності її затвердження як Конституційного Закону, потребує концептуального осмислення цілого ряду питань зовнішньої і внутрішньої політики республіки, пов'язаних передусім з поняттями національної безпеки, національних цілей та національних інтересів суверенної України.

Чітке визначення і розроблення цих понять виходить далеко за рамки академічних досліджень. Це життєво важлива для України акція, без якої проведення консистентної та послідовної зовнішньої і внутрішньої політики республіки принципово неможливе. Дійсно, про яку цілісну політику може йти мова без попередньої відповіді на такі питання:

— Якими є національні інтереси і пріоритети республіки як суверенної європейської держави і повноправного члена ООН на найближчі десятиліття?

— Які конкретні сили, структури і програми можуть в умовах існуючої економічної і соціально-політичної ситуації в СРСР (з врахуванням подій і політичного досвіду республік Прибалтики) виступати гарантами послідовного втілення у життя Деклярації про державний суверенітет України?

— Які фактори зовнішньої і внутрішньої безпеки республіки слід вважати найважливішими? Що, наприклад, несе в собі найбільшу загрозу національній безпеці України — американські війська в Італії і Німеччині чи Перській затоці, чи війська "спецназу", стягнуті під Київ напередодні другої сесії Верховної Ради УРСР, десантні дивізії військово-повітряних сил, введені в західні регіони республіки у січні цього року для забезпечення примусового набору до армії при повному ігноруванні міжнародного права, республіканських законів і постанов Верховної Ради УРСР?

— Що краще і безпечніше для народів України і їх нащадків — підтримувати існуючий військовий потенціал імперії, кидаючи у жерло військово-промислового молоху 25—30% ВВП республіки, далі перетворювати найкращі в світі землі в зону екологічної катастрофи і радіоактивного забруднення чи послідовно

проводити політику роззброєння і нейтралітету на основі того ж нового політичного мислення? Відповідь на це і багато інших питань якраз і покликане дати чітке концептуальне осмислення поняття національної безпеки і його похідних.

Що таке національна безпека? (Історико-теоретичний ракурс)

Основні ідеї і принципи національної безпеки вперше були сформульовані у так званому "Законі про національну безпеку", прийнятому у США в 1947 році. У відповідності з цим "Законом" була створена Рада національної безпеки (РНБ), що її основною функцією було "давати поради президентові з питань інтеграції зовнішньої, внутрішньої і воєнної політики, котрі мають відношення до національної безпеки США". Іншою важливою функцією РНБ є зваження і оцінка перспективних цілей, зобов'язань і ступеня ризику для США у найважливіших акціях зовнішньої і військової політики. Надаючи РНБ надзвичайні повноваження у питаннях формування політики США, "Закон" робив особливий акцент на розвиток аналітичних можливостей системи "національної безпеки", підвищення здатності передбачення тенденцій і визначення альтернатив розвитку подій у світі, перспективну оцінку потенціальної загрози безпеці США як на території Америки, так і за її межами. З цією метою були створені або реорганізовані Група планування політики (ГПП) при Державному департаменті США, Центральне розвідувальне управління (ЦРУ), Об'єднаний комітет начальників штабів (КНШ) і деякі інші урядові структури.

Сама проблематика "національної безпеки" у післявоєнний період і наступні десятиріччя швидко перетворилася у самостійну академічну галузь знання в межах так званих стратегічних досліджень і загальної теорії міжнародних відносин. Сьогодні поняття "національної безпеки" стало незмінним атрибутом більшості зовнішньополітичних концепцій, міжнародних угод і декларацій, прогнозних розроблень глобального і регіонального рівня.

Цікаво, що, незважаючи на надзвичайно широке використання цього терміну, донині майже повністю відсутні його будь-які чіткі дефініції, при чому не тільки у радянській, але й у західній літературі. Відомий американський політолог Р. Барнет у праці "Переглядаючи національну стратегію" (1988) відзначає, що йому вдалося знайти тільки одне напівофіційне визначення терміну в енциклопедичному словнику КНШ США, яке носило дуже односторонній військово-силовий характер і зводилося до вимоги підтримання "переважаючого силового потенціалу стосовно до якоїсь однієї країни чи групи країн". Авторіві вдалося знайти десь з десяток визначень поняття "національна безпека", що, правда, всі без винятку у зарубіжній літературі. Найбільше роз-

повсюдження мають дві точки зору. Згідно з однією з них, національна безпека розглядається крізь призму національних інтересів і цілей держави. Представники іншої точки зору пов'язують національну безпеку з системою базових цінностей суспільства.

Погляди представників першої групи, які дуже близькі до ідей так званого "політичного реалізму", набули широкого розповсюдження у 60—70-их роках. Всю динаміку державних взаємовідносин на світовій арені представники групи розглядали як наслідок зіткнень основних інтересів держав. При цьому, в залежності від того узгоджуються основні інтереси різних країн чи протирічають один одному, на практиці реалізується той чи інший тип взаємодії між державами, від відвертого конфлікту до дружніх відносин.

Підкреслимо, що витoki концепції "національних інтересів" йдуть від глибин західноєвропейської і американської політичної культури. "Національний інтерес більш важливий, ніж ідеологія", — підкреслював у свій час Дж. Ф. Кеннеді. Не можна, проте, не бачити хронічного прагнення політичних лідерів більшості країн світу представляти свої корпоративні вузькокласові інтереси як "інтереси усієї нації, що аж ніяк не могло сприяти успіхові спроб визначення національної безпеки з допомогою концепції "національних інтересів". В наслідок цього останніми роками все більше політологів звертається до розгляду систем цінностей як найбільш фундаментальних факторів, що визначають національну безпеку, цілі, методи і форми взаємодії держав на світовій арені.

Національна безпека, звичайно, визначається представниками цієї школи як "частина зовнішньої чи воєнної політики, що сприяє збереженню або зміцненню базових національних цінностей перед лицем існуючих або потенційних супротивників". Визначальні політичні категорії, такі як "національна стратегія", "політика у галузі національної безпеки" виводяться з найбільш загальних, так званих екзистенційних, цінностей: "виживання", "суверенність", "свобода", "розвиток", "справедливість" та інше.

Зазначимо, що цей підхід багато в чому близький ідеї і філософії нового політичного мислення, започаткованого цілим рядом видатних мислителів Заходу ще на рубежі 70-их років. Особливо це стосується самої ідеї примату загальнолюдських цінностей над цінностями класовими і вузькопартійними, загальноновизнаних норм міжнародного права над нормами внутрішнього життя.

Існує, втім, серйозна небезпека, особливо актуальна в умовах недостатньо розвинених демократій і обмеженої свободи інформації. Вона полягає у відсутності розуміння істотної різниці між *об'єктивним* станом національної безпеки і її *суб'єктивним* тлумаченням тими чи іншими угрупованнями правлячих еліт. Тут

знову ж таки виникає широке поле можливостей для маніпуляцій свідомістю населення з боку уряду і засобів масової інформації. Саме тому вже згадуваний Р. Барнет як найважливішу характеристику національної безпеки розглядає можливість кожного індивіда брати участь у суспільному житті — за умови свободи від зовнішніх загроз і маніпуляцій уряду.

Сьогодні вже не викликає сумніву необхідність значного розширення поняття "національної безпеки", його складний багатоконпонентний характер, при якому суто військові і навіть зовнішньополітичні аспекти вже перестають бути домінуючими для держави чи нації, існуючих в системі складних взаємовідносин глобального і регіонального рівня.

Україна: від Деклярації про суверенітет до системи національної безпеки

Не претендуючи на повноту і остаточність, спробуємо дати визначення поняття "національної безпеки" суверенної країни сучасного світу.

Національна безпека — це відсутність загроз правам і свободам людини, базовим цінностям суверенної держави в умовах військово-політичної, правової, економічної, екологічної, ідеологічної і соціокультурної захищеності населення як від зовнішніх примусових впливів, так і від протизаконних дій державних, урядових і партійних структур.

Одразу ж відзначимо, що наведене визнання розширює рамки поняття національної безпеки не тільки за рахунок введення її нових вимірів в економічній, екологічній, ідеологічній і соціокультурній сферах, але й наголошує на безумовному приматі прав і свобод людини над правами держави, в тому числі і в галузі національної безпеки.

Адже сьогодні стало цілком очевидним, що криза сучасної системи міжнародної безпеки, триваюча ставка як промислово розвинених країн, так і країн, що розвиваються, на військову силу не тільки не підвищує, а й істотним чином зменшує їхню національну безпеку, підриває економіку і конкурентоспроможність, культуру, екологію і, що особливо загрозливо, саму життєспроможність особи, суспільства і планети в цілому.

Спроби багатьох країн, і не в останню чергу СРСР, підвищити свою безпеку за рахунок безконтрольного нарощування воєнного потенціалу і милітаризації економіки на практиці призвели до підриву всіх інших аспектів національної безпеки. Насамперед безпеки економічної, екологічної, соціокультурної, хижацького винищення природних і інтелектуальних ресурсів, зниження життєвого рівня, занепаду базових промислових інфраструктур, прог-

ресуючого відставання практично в усіх галузях науки і техніки, що не мають безпосереднього військового призначення. Додамо сюди поширення великодержавних місянських ідеологій, печерне мислення генералів і відсутність належного соціального контролю за їх діяльністю, десятки тисяч ядерних босголовок, здатних багатократно знищити усе життя на планеті. Разом з тягарем імперських витрат на підтримку, озброєння і фінансування клієнтів і диктаторських режимів по всьому світу, прямими воєнними авантюрами (В'єтнам, Афганістан, Ангола, Нікарагуа тощо) ці принципово хибні спроби побудови своєї національної безпеки переважно військово-силовим шляхом і за рахунок інших фактично завели в глухий кут усю західну цивілізацію, поставили її на грань катастрофи і самознищення. Але саме ця апокаліптична загроза існуванню людства стимулювала перші паростки нового глобального мислення, розвиток і прийняття як найважливішої загальнолюдської цінності ідеї виживання, розуміння необхідності утворення нових систем колективної безпеки, в яких безпека всіх виступає гарантом безпеки кожного.

Значною мірою сприяли розповсюдженню нових підходів до національної безпеки зростаюча взаємозалежність країн світу, накопичення глобальних економічних, енергетичних і особливо екологічних проблем, які не визнають державних законів і здебільшого не можуть бути вирішені зусиллями однієї нації.

Питання екологічної безпеки, надзвичайно актуальні для більшості розвинених країн світу, набули сьогодні особливої гостроти і актуальності для України. Адже в наслідок поголовної беззастережної індустріалізації і хемізації Україна вже на початку 80-их років була перетворена в зону екологічного лиха зі сплундрованими землями, отруєними ріками і водоймищами, загазованою токсичними викидами атмосферою.

Чорнобильська катастрофа, найбільша за своїми масштабами антропогенна катастрофа в історії людства, додала до вищезгаданого страшного списку ще й проблеми радіоактивного забруднення більшої частини землі і водоймищ республіки. Сьогодні ми нарешті знаємо, що сумарна кількість радіоактивних викидів у наслідок Чорнобильської катастрофи у 80-100 разів (а з важких елементів ще більше) перевищує кількість викидів, що утворилися в наслідок ядерного вибуху в Грошімі. Відомо і те, що кількість радіоактивних елементів у харчових ланцюгах не тільки не зменшується, але й постійно зростає. Все це дає можливість стверджувати, що питання екологічної безпеки, пов'язані з довгостроковими наслідками цієї катастрофи, ще тільки починають набувати своєї гостроти.

Особливо це стосується безпеки генетичної, оскільки за розрахунками багатьох експертів максимально генетично допустима радіаційна доза на популяцію у 20—30 разів менша,

ніж допустима доза для окремої особи (яка оцінюється в 20—25 бер). Іншими словами, якщо кожна окрема людина може почувати себе цілком здоровою, отримавши радіаційну дозу в 20—25 бер, то доза навіть у розмірі в декілька бер, отримана *усім населенням*, може привести до дуже серйозних генетичних наслідків у майбутньому. Тобто більша частина населення України і Білорусії вже давно перейшла безпечний рубіж і, продовжуючи споживати радіоактивно забруднені продукти харчування, прямим шляхом простує до генетичного виродження.

Сюди ж треба додати небезпеку соціокультурної деградації. Політика тотальної русифікації, яка цілеспрямовано проводилась з перших років радянської влади на Україні і досягла свого апогею в часи панування Щербицького—Маланчука, нещадно душила будь-які паростки не тільки національної самобутності, але й національної гідності. Криза національної культури і мови призвела до втрати значною частиною населення України своєї національної ідентичності, сприяла поширенню масової російськомовної ерзац-культури соціалістичного реалізму, зробила цілком реальною загрозу національного виродження народу України. Між тим, саме збереження і примноження соціокультурного розмаїття — цієї безцінної спадщини попередніх поколінь, являє собою основу стійкого розвитку суспільства, його здатності успішно адаптуватись до змін (навіть катастрофічних) навколишнього середовища. Тут дуже корисно буде провести паралелю з тими негайними заходами, які проводяться сьогодні для збереження генетичного розмаїття рослинного і тваринного світу, та їх необхідність людство, на жаль, зрозуміло надто пізно.

В одному з основоположних документів ЮНЕСКО кінця 80-их років підкреслюється: "Хто може сказати, що якась культура чи якийсь генетичний вид, який зник у руїнах традиційних суспільств, не були складовою частиною спадщини, яка, можливо, була необхідна для збереження людства? Адже цілком можлива загибель технократичної цивілізації від ентропії в наслідок відсутності достатньої диференціації між різними культурами".

Зупинимось, нарешті, ще на одному аспекті національної безпеки — безпеці ідеологічній. Однією з найхарактерніших рис новітньої історії є поява на світовій арені ідеологізованих держав. Радянська імперія від самого початку її народження, Америка від Трумана до Регена, фашистські Італія і Німеччина, маоїстський Китай і полпотівська Камбоджа, режими Ф. Кастро, М. Каддафі, С. Гуссейна — це тільки окремі прояви тенденцій до ідеологічної політики багатьох країн сучасного світу. Політики, в наслідок якої на алтар боротьби за "світлі ідеали" ленінізму, сталінізму, маоїзму, націонал-соціалізму чи ісламського фундаменталізму кидалися життя і долі мільйонів людей, а та чи інша

месіянська ідеологія, піднята до рангу офіційної віри, набувши державного статусу, підміняла собою мораль і право, розум і культуру, здоровий глузд і навіть інстинкт самозбереження. В ім'я реалізації чергового марення руйнувалися країни і переселялися народи, будувалися пагорби з черепів ідеологічних опонентів та інакомислячих, в катівнях, концтаборах, за допомогою масових репресій і голодоморів винищувалися десятки мільйонів відступників від офіційної віри і просто невинних людей. Нагадаємо також, що зовсім недавно (5—6 років тому) цілком "придатною" ціною за перемогу над "клясово-антагоністичним супротивником" чи черговою "імперією зла" проголошувалася втрата в ядерному конфлікті від чверти до третини власного населення.

Феномен цих масових психозів, здатних на десятиріччя охоплювати населення, здавалося б, цілком цивілізованих країн ще потребує свого вивчення з боку соціологів і психологів. Проте стала цілком очевидною неприпустимість за будь-яких обставин існування в державі монопольної ідеології (хай навіть найгуманнішої і найморальнішої в світі), а тим більше надання їй офіційного статусу. Саме тому ідеологічна безпека сучасної цивілізованої держави вимагає не тільки повної і остаточної деідеологізації правових, правоохоронних і військових структур, але й прийняття спеціальних конституційно закріплених заходів, які б гарантували поряд з ідеологічним плюралізмом, свободу совісті і віросповідання принципову неможливість безмежного панування будь-якої ідеології, її підняття до ранги державної політики.

Ми коротко розглянули лише деякі основні аспекти поняття "національної безпеки". Зважаючи на складний, багатокомпонентний характер, правильніше було б говорити про систему національної безпеки як невід'ємний атрибут суверенної держави сучасного світу.

★

Створення адекватної міжнародним нормам і льокальним особливостям системи національної безпеки — одне з найголовніших завдань українського народу на шляху практичної реалізації Деклярації про державний суверенітет. Не можна, проте, не бачити, що виконання цього завдання наштовхується на цілий ряд труднощів об'єктивного і суб'єктивного характеру, обумовлених насамперед складністю сучасної соціально-політичної ситуації на Україні. Базовими причинними факторами цієї ситуації, на нашу думку, є такі:

1. *Прогресуючий параліч влади в центрі і на місцях*, обумовлений протистоянням двох паралельних структур: старій адміністративно-командної системи, яка практично втратила авторитет і підтримку широких верств населення і структур нових Рад, які

частково віддзеркалюють інтереси виборців, частково перебувають під контролем старої номенклатури. Відміна шостої статті Конституції за умов панування консервативної партійно-адміністративної більшості у центрі та на місцях, яка свідомо блокує будь-які спроби деполітизації державних, військових і правоохоронних структур і майже повністю контролює засоби масової інформації, перетворилася у формальний акт і аж ніяк не змінила реальний розподіл влади у республіці.

Аналіза розвитку подій у Східній Європі свідчить, що номенклатурна бюрократія і надалі буде чинити відчайдушний опір будь-яким змінам, які можуть привести до втрати нею привілеїв та влади. Більше того, під виглядом переходу до ринку іде масовий перелив капіталів і "своїх" кадрів у кооперативний та приватний сектори. Стара правляча бюрократія намагається увійти до ринку з усім своїм майном, заздалегідь захопити ключові позиції в нових економічних структурах.

Повсюди створюються кооперативні і сумісні підприємства та фірми під керівництвом колишніх або діючих представників номенклатури. Цим підприємствам безкоштовно, або за чисто номінальну ціну передається партійне майно, землі, будинки, фонди і обладнання, капітали і навіть валютні резерви.

Реальними факторами впливу на "номенклатуру в законі" можуть стати лише події, що несуть з собою пряму загрозу її існуванню. Це економічна криза, яка поглибилась до рівня, коли можливі широкомаштабні бунти населення, особливо робітничої класи, масові політичні страйки і акції громадянської непокори на національному ґрунті, нарешті це може бути загроза організованого союзним центром військового перевороту, при якому стара номенклатура буде замінена новою.

Процес парламентської передачі влади, цілком звичайний і нормальний для розвинених демократій, в умовах країни з нещодавним тоталітарним минулим і традиціями "партії авангардного типу" сьогодні, на жаль, виглядає бажаним, але малоімовірним.

2. *Відсутність національного консенсусу* з питань основних цілей і перспектив соціально-політичного розвитку, стратегічних напрямків зовнішньої і внутрішньої політики. Сьогодні можна говорити про існування як мінімум трьох більш-менш чітко концептуально і територіально окреслених типів масової соціально-політичної свідомості на Україні. Це, поперше, Західня Україна з її традиційно високим рівнем усвідомлення національної самоідентичності і мажоритарним прагненням до створення соборної української держави.

Подруге, це центральна Україна, яка значно більше постраждала від політики тотальної русифікації, що цілеспрямовано про-

вадилась протягом десятиліть. Слід, проте, відзначити, що історично високий рівень інтелектуального потенціалу центральних областей зумовлює досить швидкі процеси національного відродження, про що переконливо свідчать опити громадської думки.

Потрете, це південно-східні області республіки, в яких доля російськомовного населення змінюється від 45 до 30 відсотків. Тут рівень національної свідомості і ступінь поширення української культури значно менший, ніж в інших областях республіки. Інший характер мають і основні цілі та соціальні пріоритети населення. Переважають цілі і настанови економічного, а не політичного, як у Західних і Центральних областях, характеру. Нарешті, треба окремо виділити Кримську область, в якій сучасна етнічна і політична ситуація носить дуже складний і суперечливий характер.

З огляду на вищезгадані відмінності стереотипів масової свідомості населення різних регіонів України, сьогодні надто важко сподіватися на формування універсального для всієї республіки бачення зовнішньої і внутрішньої політики. Досягнення ж такого консенсусу у перспективі, насамперед на засадах неухильного виконання Деклярації про державний суверенітет, цілком можливе. Цьому об'єктивно сприяють як процеси демократизації і міцніючого парламентаризму, так і процеси національного відродження, наростаюче усвідомлення народом своєї національної і культурної ідентичності, необхідності швидкого набуття усіх прерогатив суверенної держави.

3. *Великодержавна політика союзного центру*, яка, попри численні декларативні заяви союзного керівництва, продовжує носити яскраво виражений імперський характер. Більше того, останніми місяцями спроби центру відновити повний контроль над союзними і автономними республіками, які майже одностайно проголосили своє прагнення до державного суверенітету, економічної і політичної незалежності, вступили в нову фазу, вийшли за рамки закликів, застережень та погроз і набули відверто силового характеру. Услід за явно імперським законом, котрий регламентує порядок виходу із складу СРСР (в народі його вже влучно назвали "законом про невихід"), почалися політичні маніпуляції щодо нав'язування республікам розробленого центром варіанту нового союзного договору, який фактично зводить нанівець усі досягнення республік як суверенних держав сучасного світу.

Сьогодні тиск центру носить безпрецедентний за силою і формою характер і варіюється від економічних і політичних загроз та блокад до прямих воєнних інтервенцій, маніпуляцій національними меншостями з метою "нейтралізації" прагнень союзних республік до незалежності.

Прогресуючий поворот президента СРСР вправо, його кон-

сервативна кадрова політика, зростаюча ставка на найбільш реакційні сили тоталітарного фундаменталізму, безпрецедентне розширення особистих повноважень без будь-яких розумних гарантій їх правового використання заклали реальні передумови переходу країни до нової диктатури з переважаючою опорою на військово-промисловий комплекс.

За таких обставин надзвичайно важливого значення набуває розуміння республіками спільності їх інтересів у боротьбі з диктатором центру, проведення ними скоординованої політики для реалізації всіх положень їх декларацій про суверенітет, реального набуття всіх ознак суверенності — від нових конституцій і сил національної безпеки до національних армій, золотих запасів, валюти і дипломатичних служб. Тільки тоді може вирішуватись питання про добровільне делегування центру частини повноважень республік (за їх взаємною домовленістю) з метою створення нового союзу (конфедерації) суверенних незалежних держав.

4. *Слабкість республіканських урядових структур, нерепрезентативність, непрофесіоналізм і розкол парламенту.* Соціально-економічна і політична криза в республіці значно поглиблюється внаслідок слабкості, а часом і цілком очевидної некомпетентності існуючих урядових структур. Ці структури практично залишилися незмінними з часів панування командно-адміністративної системи. Подекуди змінилися лише перші особи в міністерствах, до речі, як правило, з того ж самого "номенклятурного набору".

Сама ж структура уряду, розподіл союзних і республіканських функцій, ієрархія співвідношень впливу і влади фактично не змінилися, оскільки будь-які радикальні ініціативи і рішення навіть такого прогресивного прем'єра, як В. Фокін, все ще б'ють старією номенклатурою, пов'язаною спільними корпоративними інтересами.

Республіці потрібна принципово нова структура уряду, докорінне скорочення кількості міністерств і різних держкомітетів на правах міністерств, кількість яких тільки на Україні значно більша, ніж у Сполучених Штатах і Канаді, разом взятих. А головне — потрібна розумна кадрова політика, інтегрування до уряду нестандартно мислячих фахівців, позбавлених стереотипів і догматичного мислення минулого.

Ще більш конфліктна і потенційно небезпечна ситуація склалася у парламенті республіки. І справа, і зліва лунають заклики до його розпуску та нових виборів. Але, за нашим глибоким переконанням, і нинішній склад Верховної Ради зможе виконати свою історичну місію за умов, коли всі його фракції вбачатимуть своїм першочерговим завданням послідовну реалізацію Декларації про державний суверенітет України. Недоціль-

ність розпуску парламенту в умовах прямого диктату центру і цілком можливих спроб реалізації на Україні "литовського сценарію" (на прохання чергового самопроголошеного комітету національного порятунку) очевидна. Адже нові вибору можуть просто не відбутися.*

З іншого боку не викликає сумнівів і те, що роботу Верховної Ради можна і необхідно поліпшити. І тут багато резервів у підвищенні професіоналізму депутатів, створенні адекватних систем інформаційного і аналітичного обслуговування. Боляче дивитись, як і наші шановні парламентарії на своїх засіданнях в муках знову і знову відкривають вельосипед, при чому нерідко з квадратними колесами, витрачають дні і тижні на суперечки з питань, які вже давно вивчені і канонізовані у міжнародній парламентській практиці. Саме тому необхідні професійні аналітичні служби. Відзначимо, що конгрес США сьогодні має п'ять основних аналітичних служб: Дослідницька служба конгресу, Управління оцінок технологій, Бюджетне управління конгресу, Бюро аналізу проблем майбутнього і Бюро сумарних оцінок з загальною кількістю співробітників понад 1,400 чоловік, щорічним бюджетом близько 50 млн. дол. і філіялами в десятках країн світу. А парламент України ще й досі не може вирішити проблему створення високопрофесійної консультативної групи спеціалістів з мізерним для республіки бюджетом у 50—60 тисяч крб. на рік.

Вкажемо також, що існування суверенної республіки, її уряду і парламенту немислиме без національних структур безпеки, своїх систем зовнішньополітичної і науково-технічної розвідки, важливість яких в сучасному світі важко переоцінити.

5. *Відсутність народного мандату на лідерство у першій особі республіки.* Україна покищо не має свого президента. Але сьогодні мало в кого викликає сумнів необхідності введення цієї посади. І справа тут не тільки в назві, а у принципово різних функціях і повноваженнях особи, якій доручена найвища державна

* Практика введення радянських військових сил на територію суверенних держав "на запрошення" місцевих антиконституційних структур не нова і має давню історію. Наведемо лише деякі факти:

— в 1918 р. частини Червоної Армії були введені у Фінляндію "«на прохання» Комуни трудящих півдня Фінляндії";

— в 1968 р. військові сили країн Варшавського договору під керівництвом СРСР здійснили пряму інтервенцію в Чехословаччині у відповідь на "«на звернення» Групи патріотів";

— в 1979 р. "обмежений контингент" радянських військ був "запрошений" до Афганістану представниками опальної "комуністичної фракції".

Спроби розіграти той же сценарій "на вимогу" комітетів національного порятунку ми і спостерігали нещодавно у Прибалтиці.

посада в республіці. Основою повноважень президента, яка надасть можливість здійснення справді глибоких, фундаментальних політичних і економічних реформ, має стати мандат на лідерство, отриманий від народу і з рук народу. Президент повинен обиратися безпосередньо усім населенням України шляхом загального, прямого і таємного голосування. В цьому випадку у нього будуть повноваження для проведення будь-яких конституційних заходів, навіть не дуже популярних серед деякої частини населення або номенклатури, таких, приміром, як реформа цін чи скорочення та реорганізація системи міністерств і відомств. Принципово зміняться і можливості президента відстоювати інтереси України у стосунках з центром, оскільки тепер він буде говорити від імені усього народу, отримавши на це його повноваження.

Сьогодні треба відверто визнати, що однією з принципових методологічних помилок ортодоксальної марксистської філософії історії було і залишається применшення ролі особистості в динаміці суспільного розвитку, намагання звести історію до взаємодії класів, народних мас тощо. Тим часом історія і, не в останню чергу, історія розвитку країн, що проголосили себе соціалістичними, наочно спростовує ці намагання. Роля яскравої особистості на найвищих державних постах у критичні, перехідні моменти суспільного розвитку важко переоцінити.

Одним із вірогідних претендентів на цю посаду є нинішня голова Президії Верховної Ради Леонід Кравчук, який неодноразово демонстрував як свою спроможність функціонувати в жорсткій системі однопартійної номенклатури, так і здатність співпрацювати з альтернативними партіями і рухами, шукати і знаходити компроміси в найбільш важкі часи суспільних заворушень. Це надзвичайно важливі якості, особливо сьогодні, коли для України, здається, настає момент істини.

Не треба впадати в ілюзії (особливо в рамках тієї самої марксистської філософії історії). Саме від першої особи республіки багато в чому залежить як майбутнє України, так і її особиста доля. Ким вона стане? Національним лідером, першим президентом могутньої 52-мільйонної європейської держави з економічним, науково-технічним та інтелектуальним потенціалом на рівні Франції, чи черговим тимчасовим імперським намісником, що ним був його попередник. Одне слово, слід зробити все, щоб не втратити реальну можливість принести на багатостраждальну землю України свободу і національну безпеку, гарантувати їй дійсно незалежний соціально-політичний і культурний розвиток у співдружності великих держав світу.

«МИ ПОВИННІ ЗРОЗУМІТИ ВСЮ СИЛУ ПОЛІТИЧНОЇ БОРОТЬБИ»

Розмова головного редактора журналу *Сучасність* професора Тараса Гунчака з депутатом Верховної Ради України Володимиром Гриньовим.

Тарас Гунчак: Вітаю вас, пане Володимире, на американській землі! Це вперше ви в Сполучених Штатах і вперше відвідали українську громаду. Я, до речі, хотів би поставити вам кілька запитань. В мене появилася охота провести з вами розмову, прочитавши ваше інтерв'ю, яке було опубліковане в часописі *Комсомольское знамя* під заголовком "Без політичної боротьби у нас немає майбутнього". Отже, моє перше запитання: що ви мали на увазі, коли говорили, що без політичної боротьби немає майбутнього?

Володимир Гриньов: Ви знаєте, це дуже важливе питання. Що я мав на увазі? Мав я на увазі не тільки одну політичну боротьбу, а весь той комплекс проблем, які сьогодні стоять перед людиною, яка займається політичною діяльністю. Нині, дійсно, ми повинні зрозуміти всю силу політичної боротьби. Сьогодні на Україні є різні політичні течії, різні партії: Республіканська партія, Партія демократичного відродження, Комуністична партія... І ми повинні зрозуміти, що ця політична діяльність і деяка боротьба між ними за голоси виборців, за вплив на свій народ, за деякі реалізації механізму своїх поглядів — це те, що створює нормальні механізми існування демократичного суспільства. Я не можу ще назвати наше суспільство на Україні демократичним, але я десь почув такий вислів, що політика — це є спосіб вираження своїх поглядів, своїх намірів у демократичному суспільстві, тобто політика і демократичне суспільство — це зв'язані речі, це нерозривно зв'язані речі. Отже, бажаючи, щоб наше суспільство було демократичним, я дуже добре розумію, що досягнути цього без політичної боротьби неможливо. Це дуже важливо тепер, бо це показник цивілізованості суспільства. Хоч я вам скажу, що я вже почув у парламенті після цієї статті. Я вів нещодавно засідання парламенту, і один з представників консервативної частини сказав мені: "Як? Ви за що? За політичну боротьбу? Замість того, щоб консенсус зводити тут у парламенті, ви за політичну боротьбу?" То потрібно зрозуміти, що парламент не може діяти без політичної боротьби. Нині він повинен мати у собі різні політичні угруповання і тільки в цивілізованій боротьбі можуть народжуватися закони, можуть народжуватися деякі пропозиції парламенту, може діяти

цей парламент. І ось це дуже важливе. Тобто, коли я писав це, я пропонував людям зрозуміти, що сьогодні політична боротьба — це не жах, яким лякають, як малих дітей, а необхідна риса демократичного суспільства.

Т. Г.: У вашій розмові ви говорите також про підписання чи непідписання договору між Україною як суверенною республікою і "Центром". Не знаю покищо, що таке "Центр", буде в майбутньому, мабуть... Мабуть, ніхто не знає, що воно таке буде, але мені здається, що це одне з дуже центральних питань, над яким застановлялися люди під час референдуму. Скажіть кілька слів про це.

В. Г.: Ви знаєте, люди якось схаменулися трошки, якось спалахнули, і сьогодні, дійсно, висловились за союз суверенних держав. Це було запитання того бюлетеня, який запропонував парламент України, і вони висловились і за оновлену федерацію, що запропонувала Верховна Рада СРСР. А це дві зосім різні речі, це ідейно протилежні речі. І сьогодні ми повинні виходити навіть не з того, що більшість людей за те, що повинен бути союз суверенних держав, а з того, що люди ще не розуміють, що таке одне і що таке друге. Тобто, ми повинні брати до уваги і психологічні обставини, розказувати людям, що це таке — союз суверенних держав. І ось тоді виникає питання діяльності парламенту — це для мене найважливіше сьогодні. Як повинен діяти парламент, щоб реалізувати той настрій людей, який є, який вже ми бачимо, що люди сьогодні не бажають, щоб розсипалося все, були незалежні держави, зовсім незалежні, але люди теж таки бажають, щоб був суверенітет України? Як же це зробити? Є такі механізми, які сьогодні забезпечують з одного боку суверенітет України, а з іншого — дають стабільність ситуації у тому Радянському Союзі, котрий дійсно вже перестане існувати — в цьому я переконаний. Я бачу, що він не буде таким, яким він був. Але буде існувати деяка співдружність держав. І ось питання механізмів цієї співдружності є дуже важливим. Тому я виступив тут, в Америці — і у Вашингтоні, і в Каліфорнії — і казав... Я бачу, що людей дуже хвилює, що буде з цим ядерним монстром. Який він буде? Тобто, я трохи перебільшую, але ядерна зброя попадає в руки, скажімо, Вірменії, Азербайджану... Що далі буде? Я розумію, що можуть відбутися надзвичайні події, хтось застосує цю ядерну зброю. Це сьогодні дуже важливе питання. Стабільність... Ми можемо запропонувати механізми, які дають стабільність у цьому суспільстві. Можемо — я в цьому переконаний. Можемо, і ця стабільність росте від суверенітету республік. Тому що перший крок, який зробила Україна, прийнявши Деклярацію про суверенітет — це підписання прямого договору з Росією. Тобто, ми розуміємо, що ми сусіди, що ми повинні жити в якомусь мирі, що ми повинні зробити механізми

існування в цьому світі. І це дуже важливо. І сьогодні від цього, що є суверенітет, росте стабільність, і вона виросте в те, що ми створимо якесь нове суспільство, що ми будемо існувати як самостійні, суверенні держави, які уклали певний договір, в якому є механізм існування, співіснування. І ми це все зробимо. Але неможливі нині механізми, які пропонує навіть Горбачов. Тому що він пропонує оновити те, що є. Це сьогодні неможливо, бо те, що є — це тоталітарна держава, вона нині не може існувати, вона органічно вже переросла сама себе, вона не дасть стабільності, вона розпадеться. І тому процес, який іде від республік, — це єдина надія на стабільність, це повинні зрозуміти в Америці, поперше, тому, що вони розуміють тільки одне — політику Горбачова, а вони повинні зрозуміти політику республік, яка якраз і забезпечить стабільність.

Т. Г.: Ще таке питання прийшло мені на думку. От, кажемо про демократизацію як процес, де остаточний авторитет і вирішальне слово має народ. Чи ви бачите можливість в якийсь спосіб притягнути до цього процесу оцю консервативну групу, яка колись звалася "консервативною більшістю" в парламентах (я не переконаний, що вона сьогодні є більшістю, може ще є маленька якась перевага), але чи можна було б говорити з ними так (це ж розумні люди!), щоб вони йшли з вами в напрямі створення системи, такої системи — економічної і політичної, яка б принесла добро народові, яка б також забезпечила їхню майбутню кар'єру, бо кожна людина не хоче політично померти?

В. Г.: Ви знаєте, у цьому питанні є два напрямки. Поперше. Коли мене запитували, яка тепер основна проблема на Україні, я відповідав, що основна проблема, на жаль, — це психологія людей. Тому що наше тоталітарне минуле народило людину, яка, я образно скажу, мислить приблизно так: "То не великий жах, що в мене одна корова здохла, — я радію, що у сусіда дві корови здохло". Ви знаєте, це так. Сьогодні людина замість того, щоб працювати так, щоб у сусіда було дві корови, а у тебе було три корови, вона все ж таки заздрить. І це дійсно так. У неї немає інстинкту вирватися вперед. Наша система вбила її. Це песимістичний погляд, але він є сьогодні, і майбутнє повинно бути зв'язане з тим, щоб ми поламали цю психологію на якихось прикладах, щоб вони зрозуміли, що це так. І оце, що ви казали про консервативну більшість, консервативну групу в парламентах, — це ж не тому, що ця група консервативна, а тому, що настрої у народу теж не дуже прогресивні. Скажемо так. Подруге, це те, що стосується дійсно цієї групи. Ви знаєте, вона вже не група 239, це вже якийсь конгломерат, де є різні погляди. Ну, скажемо, коли був запропонований бюлетень до опитування народу України, було ж запитання, яке запропонувала більшість, але воно отримало лише 113 голосів.

Тобто сьогодні, на мою думку, в парламенті є таких "залізобетонних" консерваторів десь 113—120 чоловік. А решта дійсно розумні люди, їх можна переконати в чомусь, вони можуть підтримувати одну пропозицію, другу — не ту, що запропонував ЦК Компартії України. І це потрібно використовувати для того, щоб просуватися вперед.

Але тут є одне дуже небезпечне питання, на якому я хотів би зосередити увагу. Ви знаєте, є дві сторони. Поперше, суверенітет України як держави; і подруге, економічні і політичні свободи особистості. Тобто, економічна свобода пов'язана з ринковою економікою, політична свобода — багатопартійність та інше. І сьогодні я бачу дуже небезпечні процеси. Тобто, частина комуністичної більшості заохочена до суверенітету, але не дуже заохочена до того, щоб дати особистості політичні та економічні свободи. І це дуже небезпечне явище, тому що найнегативніше, що я можу нині бачити для України, — це Україна, в майбутньому тоталітарна держава. Самостійна, суверенна, тоталітарна держава. Ось таке мені зовсім непотрібне. Тому що для мене не може бути суверенної України без суверенності особистості.

Т. Г.: Тому що ви — демократ.

В. Г.: Я в душі демократ. Я сьогодні не згоден класти голову на плаху заради суверенної, але не демократичної України. Це для мене неможливо. Але є у нашому парламенті люди, які кажуть: "Та про мене хоч тоталітарна, хоч фашистська Україна, хоч комуністична — аби була суверенною". І це кажуть люди, які входять до Народної Ради. І це є. І це жахливо. І сьогодні я боюсь. Ми вступили в деяку коаліцію з комуністичною фракцією, тому що прийняли спільні заяви. Наприклад, заяву, що стосується заяви парламентської групи "Союз" союзного парламенту, де вони говорять, що потрібно ввести надзвичайний стан, і парламент наш на пропозицію Народної ради, підтриману більшістю, висловився щодо цього, що це втручання у внутрішні справи України є неможливим. Нині на базі суверенітету є деяка коаліція комуністичної більшості і опозиції. Але я бачу в цьому позитивні риси, тому що потрібно просуватися, потрібно вступати в якісь коаліції. Але дуже небезпечно, тому що деякі діячі комуністичної більшості бачать за цією можливістю зробити з України, наприклад, Кубу якусь — соціалістичний такий острів, в якому забезпечується той жахливий соціалістичний вибір, в якому ми жили досі. Оце дуже важливе питання, тому що в цьому конгломераті цих всіх можливостей, бачите, є і психологічний настрій народу, і психологічний настрій цієї більшості, і навіть якісь негативні і позитивні риси цієї коаліції, яка сьогодні є реально між опозицією і комуністичною більшістю.

Т. Г.: Дуже дякую. Для нас, звичайно, думки провідних людей

дуже важливі, особливо ваші думки, оскільки ви є одним зі співтворців Партії демократичного відродження України. І тому я дуже добре розумію, чому ви хочете бачити Україну демократичною, а не якоюсь іншою. Зрештою, а кому потрібна інша, ніж демократична Україна? Тоталітарну вони вже мали.

В. Г.: Так.

Т. Г.: Україні треба йти по шляху до своєї суверенності і суверенності індивідуума-людини. Таке право людини!

Я вам дуже дякую!

11 травня 1991 р.

ДО НАШИХ ЧИТАЧІВ

В жовтневий випуск нашого журналу ми залучили повідомлення, надруковане в київській *Літературній Україні* за 12 вересня ц. р. про те, що починаючи від січня 1992 р. *Сучасність* виходитиме в Києві як спільне видання "Прологу" і Республіканської асоціації українців. Таким чином з кінцем цього 1991 року закінчуємо понад тридцятирічний період видавання *Сучасности* на Заході.

Про підсумки того етапу діяльності *Сучасности* читайте в грудневому числі нашого журналу.

Видавництво Пролог

РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

Павло Тичина. ЗІБРАННЯ ТВОРІВ У ДВАНADЦЯТИ ТОМАХ. Головний редактор О. Гончар. Київ: "Наукова думка", 1983—1990.

Вихід у світ *Зібрання творів* Павла Тичини у дванадцяти томах (15 книгах — три томи подвійні) — важлива подія у літературному житті України, особливо для любителів поезії, а таких чимало. Тираж 16,000 примірників, як для поезії, — досить великий. Головою редакційної колегії є видатний український письменник Олесь Гончар, а членами редколегії — такі відомі поети та літературознавці як Микола Бажан, Іван Драч, Микола Жулинський, Станіслав Тельнюк та багато інших.

До 15 книг *Зібрання творів* Павла Тичини увійшла майже вся спадщина поета — лірика, поеми, переклади, статті, рецензії, щоденники, листи. Все подано сучасною ортографією (наприклад, *соняЧні* замість оригінального *соняШні*).

У *Зібранні творів* поміщено, як і повинно бути у такому науковому виданні, і лірику, і пропагандистські партійні твори Павла Тичини. Деякі купюри ранніх творів поета вміщені в останньому, дванадцятomu томі. Ці вірші Тичини, які були заборонені в радянській Україні і які раніше ніколи там не були надруковані, поміщені на стор. 103—117. Серед них: "Гей, вдарте в струни, кобзарі..." (1917), "Ой що в Софійському заграли дзвони, затремтіли..." (1917), оригінальна версія поеми "Золотий гомін" (1917), "Хто ж це так із тебе насміяється смів?" (1918), "Пам'яті тридцяти" (1918), остання антистрофа збірки "Замість сонетів і октав" (1918—1919), друга частина циклу "26.II (11.III)", "Орли-стерв'ятники на труп летять. Не одганяй..." (1920), "Давай ми будем козаки..." (1920), "Загупало в двері прикладом, заграло, зашкрябало в шибку..." (1921), "Благородні вазони" (початок 20-их років), "До кого говорить?" (1925) і повна версія "Чистила мати картоплю" (1920—1925).

Вірш "До кого говорить?", який знайшли в архіві Миколи Зерова, виявляє глибокі внутрішні переживання Тичини у двадцяті роки:

Я покажу всю фальш, всю цвіль
Партійно-борчих породіль.
А братні зуби, дружній виск,
Гнучка політика, як віск.

Таких і подібних рядків, з певних причин, неможливо було надрукувати у 1983 році в Україні, коли почав виходити дванадцятитомник. Те, що друкується в останньому томі, в 1990 році, є

доказом політичних змін, "перебудови" і відродженої сміливости науковців в Україні. Так було в минулому, так повинно бути в майбутньому. Багато місця у виданні займають нотатки, пояснення, які містять широкі біографічні і літературознавчі інформації про життя і творчість Павла Тичини. В них часто подані дискусії про тогочасних політичних і державних діячів, наприклад, про Володимира Винниченка, Симону Петлюру та інших.

Багатотомне *Зібрання творів* Павла Тичини — чи не перша ластівка у сьогоднішній відродженій Україні. Маємо надію найближчим часом побачити подібні зібрання творів інших видатних українських письменників — як "радянських", так і еміграційних, особливо з епохи "Розстріляного відродження".

Ми вдячні всім, хто причинився до виходу в світ цього *Зібрання*". Їхньою працею, безперечно, користуватимуться як на Україні, так і в діяспорі.

Михайло Найдан

Павло Тичина. СОНЯЧНІ КЛАРНЕТИ. ПОЕЗІЇ. Упорядник, підготовка текстів, примітки С. А. Гальченко. Київ: в-во "Дніпро", 1990. 399 стор.

Книжка поезій Павла Тичини *Сонячні кларнети*, яка вийшла торік у київському видавництві "Дніпро", — це зібрання всіх ранніх творів поета, що ввійшли до перших п'ятьох його книжок, та поезій, надрукованих у періодичних виданнях від 1907 до 1929 року. Це був період зеніту великого поета — перед тим, як він почав писати на догоду і замовлення партійної влади.

Ранній період творчости — це ліричний Тичина, якого можна порівняти з найвидатнішими поетами, його сучасниками, такими як Т. С. Еліот, Езра Паунд, Федеріко Лорка, Райнер-Марія Рільке, Олександр Блок. Навіть серед цієї плеяди молодий Тичина блищить своєрідним поетичним і музичним голосом.

Книжка гарно і зі смаком видана, має чудовий естетичний вигляд. Рисунки різних художників, передруки оригінальних ілюстрацій та обкладинок творів поета, репродукції малюнків самого Тичини прикрашають том. Обкладинка цієї збірки — в лагідних теплих кольорах і в гармонійних геометричних узорах, що аж проситься взяти її до рук. Всі вірші друкуються за оригінальним виданням і автографами поета. Заборонені колись поетичні твори П. Тичини подані тут повністю. У примітках упорядник збірки С. Гальченко пояснює мету цього видання — повернути "читачеві ранні твори Павла Тичини в їх первісному вигляді". Упорядникові й видавництву справді вдалося це зробити.

Михайло Найдан

Про авторів

Антоніна Цвид — поетка, авторка нової збірки *Зоря на два голоси* (1990). Живе у Києві.

Ірина Вовк — музейний працівник у Львові, акторка Молодіжного експериментального театру "Мета".

Валентина Павленко — учителька, евакуйована з-під Чорнобиля.

Ганна Гайворонська — учителька, авторка двох збірок поезій, живе в Луганську.

Ярина Тудоровецька — публіцистка і письменниця, живе в Канаді, біля Торонта.

Софія Майданська — поетка і скрипаль. Авторка збірок поезій та кількох книжок для дітей. Живе у Києві.

Ліда Палій — мисткиня і письменниця, авторка кількох збірок поезій і нарисів. Живе в Торонто.

Ліна Костенко — визначна сучасна поетка. Живе у Києві.

Валентина Громова — живе в Києві.

Микола Мушинка — етнограф і літературознавець, автор численних наукових публікацій і досліджень. Живе у Пряшеві.

Ганна Коцур — поетка, живе в Словаччині.

Володимир Попович — лікар, автор численних мистецтвознавчих монографій, есеїв і статей. Живе у Франції. Постійний співпрацівник *Сучасности*.

Ольга Красильникова — кандидат мистецтвознавства, працює в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського Академії наук України. Живе у Києві.

Манолій Лупул — професор-емерит історії в Альбертському університеті (Едмонтон, Канада).

Дмитро Павличко — письменник, живе в Києві.

Олександр Гончаренко — доктор історичних наук, науковий співробітник Інституту соціальних і економічних проблем зарубіжних країн АН УРСР

Щоб дані про авторів були якнайкомплектніші, ласкаво просимо кожного шановного автора подавати редакції разом із статтями також стислі точні дані про себе. — *Редакція*

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ МІСЯЧНИКА
«СУЧАСНІСТЬ» НА 1991 РІК:

	<i>одно число:</i>	<i>річно:</i>
<i>Німеччина:</i>	9 DM	90 DM
<i>Великобританія:</i>	4 фунти	40 фунтів
<i>Канада:</i>	6 кан. долярів	60 кан. долярів
<u>всі інші країни:</u>	6 ам. долярів	60 ам. долярів

АДРЕСИ НАШИХ ПРЕДСТАВНИКІВ

<i>Австра-</i> <i>лія:</i>	<u>Sučasnist</u> / Mr. D. H. Pyrohiv 75 New Road Oak Park, Vic. 3046 Melbourne	<i>Ізраїль:</i>	<u>Sučasnist</u> / Mr. G. Shakh- novich Harav Maymon St. 2, Apt. 31 Bat — Yam
<i>Арген-</i> <i>тіна:</i>	<u>Sučasnist</u> / Dr. M. Wasylyk Nahuel Huapi 5381 1431 Buenos Aires	<i>Швай-</i> <i>царія:</i>	<u>Sučasnist</u> / Dr. R. Prokop Muristrasse 82 3006 Bern
<i>Велико-</i> <i>британія:</i>	<u>Sučasnist</u> / Mr. T. Kuzio 74 Nibthwaite Road Harrow, Middx. HA1 1TG		

ВІД АДМІНІСТРАЦІЇ

Просимо всіх наших вельмишановних передплатників і кольпортерів виставляти чеки на Sučasnist і висилати представникові даної країни.

Передплати з *Канади* та з країн, де немає представництва, просимо надсилати безпосередньо на адресу адміністрації в США і в ам. долярах виготовляти поштові перекази чи чеки (з ам. банковими числами знизу) на: Sučasnist.

Адреса адміністрації:

SUČASNIST / Mr. Y. Smyk
744 Broad St., Suite 1116
Newark, NJ 07102-3892
Tel.: (201) 622-0545
Fax: (201) 622-1933

ПРОЛОГ-ВІДЕО

Пропонуємо найкращу збірку відео-записів з України найновішого документаційного матеріалу та фільмів для розваги.

* **ХРОНІКА УКРАЇНСЬКОЇ КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ**

120 хвилин Ціна: 25 ам. доларів

Відродження і легалізація катакомбної Церкви на Україні.

БЛАЖЕННИШИЙ ВЛАДИКА МИРОСЛАВ-ІВАН У ЛЬВОВІ

60 хвилин Ціна: 25 ам. доларів

Приїзд, вітання, промови до вірних Глави УКЦ.

Ціна двох касет (ХРОНІКА... + БЛАЖЕННИШИЙ...) разом: 45 ам. доларів

* **КОЗАЦЬКІ ПРИГОДИ (I)** 30 хвилин Ціна: 12,95 ам. доларів

КОЗАЦЬКІ ПРИГОДИ (II) 45 хвилин Ціна: 15,00 ам. доларів

Анімаційні відео-фільми для дітей віком 3-10 років.

Ціна двох фільмів для дітей (I + II) разом: 25 ам. доларів

* **ЧОРНА ДОЛИНА** 95 хвилин Ціна: 35 ам. доларів

Фільм кіностудії "Джерело" (Київ, 1990) про козацький побут у 17 ст.: боротьба українців з турками; про підступність, зраду, любов; за Ю. Мушкетиком.

* **ЧЕРВОНА РУТА** 60 хвилин (нове) Ціна: 20 ам. доларів.

Нові кадри з відомого музичного фестивалю.

* **ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ** 100 хвилин Ціна: 35 ам. доларів

Світової слави фільм Саркіса Параджанова; за М. Коцюбинським.

* **ЗАПОРІЗЬКА СІЧ** 60 хвилин Ціна: 20 ам. доларів

У Запоріжжі в серпні 1990 з нагоди 500-річчя Січі (звук — по-англ.).

* **КНЯЗЬ ДАНИЛО ГАЛИЦЬКИЙ** 100 хвилин Ціна: 35 ам. дол.

Епічний фільм Одеської кіностудії (1988) про князя Данила.

Чеки чи поштові перекази просимо виставляти в американських доларах на: Prolog Video. Мешканців штату Нью-Джерзі, Нью-Йорк і Коннектікут зобов'язує податок.

Приймаємо замовлення зі США і Канади на conto карток Visa, Master Card, та доставляємо фірмами Federal Express чи UPS.

ЗАМОВЛЕННЯ БЕЗКОШТОВНИМ ТЕЛЕФОНОМ ІЗ США І КАНАДИ:

1-800-458-0288

Prolog Video
744 Broad St., Suite 1115
Newark, NJ 07102-3892